

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – MESTRADO

**GRAZIELLI VIEIRA**

**O dentro/fora Deleuziano em *Ten* de Abbas Kiarostami**

Florianópolis  
2008/1

**GRAZIELLI VIEIRA**

**O dentro/fora Deleuziano em *Ten* de Abbas Kiarostami**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luiza Andrade

Florianópolis

2008/1

*Para Joana*

## **RESUMO**

A presente dissertação tem como proposta abordar a questão do dentro e fora deleuziano, analisando o filme *Ten* (2002) de Abbas Kiarostami. Procurar-se-á apontar uma forma de poesia que dialoga com o cinema de Píer Paolo Pasolini, Luis Buñuel, Krzysztof Kieslowski, discutindo assim a possibilidade de um olhar renovado diante da poesia fílmica.

**Palavras-chave:** *Ten*; cinema iraniano; cinema de poesia; dentro/fora (Deleuze); Walter Benjamim; Abbas Kiarostami.

## SUMÁRIO

<b>Resumo.....</b>	<b>04</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>06</b>
<b>1 – Poesia Fílmica.....</b>	<b>08</b>
<b>2 – Cinema Iraniano.....</b>	<b>14</b>
2.1 - Crianças no Cinema Iraniano.....	16
2.2 - Cinema Iraniano e a questão das mulheres no país.....	19
2.3 - O Realismo em Abbas Kiarostami.....	24
<b>3 – Leitura Fílmica.....</b>	<b>31</b>
<b>4 – Bibliografia Geral.....</b>	<b>63</b>
4.1 – Bibliografia Específica – Cinema Iraniano.....	65
<b>5 – Filmografia.....</b>	<b>66</b>
<b>6 – Anexo.....</b>	<b>68</b>

## INTRODUÇÃO

A poética cinematográfica tem sido sufocada por uma tradição cultural que, através de uma narrativa voltada para o consumo, deixa de fora alguns de seus pontos fundamentais, no caso, a própria poesia, o aberto, o irreduzível, o indizível.

O presente trabalho busca ressaltar a importância de filmes poéticos no cinema, tendo como exemplo de olhar diferente, renovado, o cinema iraniano - em particular, o filme *Ten* de Abbas Kiarostami (2002) - mesmo este cinema estando muito distante do nosso, especialmente na dimensão cultural. Encontro um estado de contemplação em muitos filmes iranianos, principalmente nos filmes de Kiarostami, percebendo em sua forma de filmar importantes pontos relacionáveis com as teorias de Walter Benjamim, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, entre outros.

Kiarostami é um cineasta, fotógrafo, pintor, ator e poeta. Afirma que todas essas artes são para ele a resposta “a uma inquietude, ao fato de ter que sobreviver de qualquer maneira e reagir a um profundo sentimento de inadequação”<sup>1</sup>. Que a arte queira ser o espelho em que o mundo se olha – talvez seja esse o real que constitui geralmente o seu horizonte.

Em seus filmes, Kiarostami procura integrar na continuidade da história o que ficou esquecido no passado como ruína, como resto não incorporado. Vemos isso claramente na trilogia de Koker<sup>2</sup>, a trilogia do terremoto: *Onde fica a casa de meu amigo?*, *E a vida continua* e *Através das Oliveiras*. Tanto Benjamim quanto Kiarostami voltam o olhar para o fragmento, para o diminuto, para o que estava invisível, para o simples. Nessa simplicidade muitas vezes se pode encontrar a poesia.

O que podemos perceber nos filmes iranianos é a capacidade que possuem de nos causar certa estranheza. Não estamos muito acostumados a ver no cinema ocidental os questionamentos que esses filmes nos sugerem, muitas vezes de cunho social e político. Poderíamos dizer que travamos um “monólogo interior”, expressão usada por Eisenstein, que conceitua isso como “um estágio sensorial da linguagem, não tendo ainda atingido a

---

<sup>1</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *A arte da inadequação*. Folha de São Paulo. 17/10/2004. Caderno Mais!.p.10.

<sup>2</sup> Região localizada ao norte de Teerã, capital do Irã.

formulação lógica com a qual o discurso se reveste antes de sair para o mundo”<sup>3</sup>. Muitas vezes até não atingindo essa formulação, ficando o sentido apenas suspenso no espectador.

Os filmes iranianos têm atraído a atenção do público estrangeiro principalmente por sua simplicidade. Não apenas os amantes do cinema como também renomados diretores continuamente elogiam as obras vindas desse país. O diretor alemão Werner Herzog fala que “criou-se uma bem sucedida poética cinematográfica. (...) A pessoa não precisa conhecer o farsi<sup>4</sup>, não precisa nem mesmo das legendas para perceber isso, pois a poesia cinematográfica é universal”<sup>5</sup>.

Apesar das limitações que o cinema iraniano enfrenta, Kiarostami é otimista, dizendo que “em qualquer campo, só se consegue criar algo verdadeiramente bom quando existem limitações”<sup>6</sup>. Podemos comprovar em toda a sua filmografia como as dificuldades foram para ele apenas um trampolim, libertando-o da obsessão da narrativa clássica, para retornar aos gestos, ao confronto com a matéria mesma do cinema.

A idéia inicial da dissertação era analisar a poesia encontrada em algumas cenas de filmes iranianos. Mas, com o passar do tempo, por estar também aberta ao inesperado, um objeto específico se destacou e a pesquisa passou a se nortear por ele. O filme *Ten* de Abbas Kiarostami possui uma grande variedade de questões a serem trabalhadas e analisadas, dentre elas, escolhi as que envolvem a idéia de poesia e de tempo, mais no sentido de ruptura, de desprendimento, deslocamento e suspensão.

Como teoria principal, trabalhei com Deleuze e a questão do *dentro/fora*, principalmente por dar a possibilidade, em sua ousadia, de se fazer uma leitura mais profunda do filme *Ten*. Essa idéia surgiu ao ler o livro *Imagem-Tempo*, onde o autor propõe que:

[...] a imagem tempo-direta, com efeito, tem por noosignos o corte irracional entre imagens não-encadeadas (mas sempre re-encadeadas), e o contato absoluto de um fora e de um dentro não totalizáveis, assimétricos. Passa-se facilmente de um a outro, porque o fora e o dentro são as duas faces do limite como corte irracional, e que este, já não fazendo parte de nenhuma das seqüências, aparece como um fora autônomo que se confere, necessariamente, um dentro.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 76.

<sup>4</sup> Farsi: língua persa falada no Irã, diferente do dari que se fala principalmente no Afeganistão.

<sup>5</sup> MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. p. 117.

<sup>6</sup> Entrevista para Alberto Barbera e Elisa Ressegotti, citada em *O Real, cara e coroa* de Youssef Ishagpour. 2004. p. 215.

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 239.

Como primeiro exemplo dessas várias formas de *dentro/fora* no filme *Ten*, poderia começar citando a minha condição de ocidental, fazendo uma leitura de um filme da cultura oriental.

Trabalhei com a idéia de poesia no cinema, abordada no tópico seguinte, que se destaca da narrativa e acaba encontrando seu lugar no olhar do espectador. Além disso, por ser um filme composto por 10 blocos distintos, a questão da fragmentação do tempo também ganhou relevância no sentido do que está numa linha de tempo, mas que pode se tornar único, específico, a partir do momento que se é colocada uma margem ou à margem.

Segundo Deleuze existem imagens duplas por natureza, nas quais não se pode distinguir entre o que é real ou imaginário, presente ou passado. Podemos pensar, portanto, que as imagens acabam se tornando atemporais a partir do momento de sua captação, em especial em *Ten*.

Nesse sentido pode-se analisar a questão do corte cinematográfico - a escolha do diretor em enquadrar, em montar o seu material bruto. Essa escolha que dá a forma do filme é uma seleção dentre vários planos, em que muitos ficarão de fora.

*Ten* se passa dentro de um carro. Vemos a cidade de Teerã apenas como um cenário móvel e o cotidiano se organizando como espetáculo ambulante. Na composição: carro + motorista + caronas, percebe-se que questões religiosas, políticas e morais do Irã podem ser pensadas a partir das reflexões sobre público/privado. Este último par se encontra analisado, em trabalhos como o de Michel Foucault e o do sociólogo Gilberto Freyre.

A verdade é que Gilberto Freyre escapou de classificações acadêmicas, por suas idas e vindas interdisciplinares, descentralizando questões exclusivas desta ou daquela especialidade, para disseminá-las a outros lugares do saber. Este olhar estrangeiro, ou de fora, em parte, é produzido pelo deslocamento geográfico de um pensamento, o que também significou interesse por outras culturas.<sup>8</sup>

Finalmente, pode-se dizer algo sobre a forma de apresentação da dissertação. Maurice Blanchot, em especial com seu livro: “A Conversa Infinita”, pode ser considerado um inspirador da proposta “física” de minha dissertação.

Uma das questões que se colocam à linguagem da pesquisa é ligada a esta exigência de uma descontinuidade. Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural, fundada não mais na igualdade e na desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tão pouco na mutualidade

---

<sup>8</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007. p. 14.



recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade, de tal modo que, entre duas palavras, uma relação de infinidade esteja sempre implicada como o movimento da própria significação? Ou ainda, como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma?<sup>9</sup>

O *dentro/fora* projetado no filme de Kiarostami, sendo reversível, espelha-se em um dentro e um fora também na dissertação. As páginas da frente do trabalho se referem à pesquisa teórica realizada durante os dois anos de mestrado, e o verso se dedica a minha leitura fílmica de *Ten*, dividida também em 10 blocos, que acabam possuindo uma ligação interna, naturalmente, onde se puderam costurar assim algumas idéias, fazer laços com outras e até encontrar os nós desse filme.

---

<sup>9</sup> BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita – A Palavra Plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto – SP: Escuta. 2001. p. 36.

## 1 - POESIA FÍLMICA

O desejo de falar sobre a poesia no cinema se alargou depois de ter tratado sobre esse assunto em meu trabalho de conclusão do curso de graduação em Cinema e Vídeo, 2005/1. A partir de *Retalhos*, filme que criei e dirigi nessa ocasião e, em que os fragmentos cinematográficos dizem respeito à narração em suas interligações tecidas/editadas através de uma imagem que busca a poesia, tive a oportunidade de trabalhar com a palavra relacionada ao cinema. Foi possível aí perceber que a poesia pode ser encontrada em muitos lugares, não somente no cinema e na literatura, mas em todos os meios de produção artísticos. Um dos objetivos desse trabalho foi buscar a poesia fílmica, como sinônimo de um olhar renovado, mostrando assim sua multiplicidade de relações, principalmente as de caráter intertextual.

Como referência sobre cinema de poesia, a princípio, usei os textos que Luis Buñuel e Pier Paolo Pasolini escreveram e que se encontram nos livros: “*Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*” de Érica Savernini e “*A experiência do cinema*” de Ismail Xavier.

Mestres nas imagens alegóricas no cinema, Buñuel e Pasolini desenvolveram uma certa “teoria” do cinema de poesia. Buñuel propunha que “o mero registro naturalista fosse substituído pela poesia enquanto instrumento libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente”<sup>10</sup>. Para os surrealistas:

O cinema teria a sua especificidade na reprodução da lógica dos sonhos e do funcionamento da mente humana, possível pela relação icônica da imagem com os objetos reais. A capacidade específica do cinema de suscitar a ambigüidade a partir das imagens concretas realiza a ambição surrealista de ultrapassar os limites da realidade tangível e alcançar seus sentidos mais profundos.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.14.

<sup>11</sup> Ibid., p.65.

Porém quem usou a expressão “cinema de poesia” primeiramente foi Pasolini, que, trabalhando com a diferenciação entre o cinema narrativo clássico e o cinema narrativo moderno, buscou trazer para o cinema uma possibilidade recalcada pela narrativa clássica: a de ser objetivo e subjetivo no mesmo movimento, a de ser narrativo e poético ao mesmo tempo. Para ele, a própria imagem seria dotada de uma dupla natureza entre o que é concreto e o que é onírico, possuindo assim duas faces indissociáveis, assim como para Deleuze. Nesse sentido, o cinema de poesia possui uma forma de estrutura bem distinta da narrativa convencional, que corria o risco de apenas amortecer a imaginação se tornando um prolongamento da vida cotidiana.

Mas o cinema de poesia não pode ultrapassar totalmente a fronteira da narrativa, pelo contrário: busca explorá-la, reformulando-a, transcendendo-a; transformando imagens através de uma exposição de idéias e de emoções vividas pelo autor. Tanto para Buñuel quanto para Pasolini a autoria era uma característica muito importante nas obras do cinema de poesia.

No cinema de poesia, a estrutura principal é a da vivência de estados emocionais; além das ações das personagens, busca-se a recriação de suas emoções ou pensamentos, em imagens marcadas pela subjetividade do cineasta – o agir da personagem é metáfora do mundo interior do autor.<sup>12</sup>

Ao pensarmos o cinema de Abbas Kiarostami, que também é muito autoral, percebemos algumas aproximações no que tange a esse chamado “cinema de poesia”, pois em sua poética não percebemos uma realidade estável, que emoldure e explique os movimentos da personagem. Ao contrário, quase obriga o espectador a uma instabilidade em que “o movimento próprio das coisas se mescla ao movimento de uma interioridade, um contaminando o outro com seu estilo”<sup>13</sup>.

No texto “O Cinema de Guy Debord”, escrito por Giorgio Agamben e apresentado numa conferência em Genebra, em 1995, nos é indicado que a característica mais própria do cinema é a montagem, a forma como cada diretor irá compor o seu filme com a matéria bruta que tem em suas mãos, valorizando assim também a autoria. E a montagem possui duas possibilidades essenciais: a repetição e o corte. É o corte o elemento que deixa o cinema muito mais perto da poesia do que da prosa.

---

<sup>12</sup>Ibid., p.62.

<sup>13</sup>Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

O poeta pode impor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não é apenas uma pausa, é uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. É por isso que Valéry pôde dar certa vez essa bela definição do poema: “O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido”.<sup>14</sup>

A partir disso Agamben sugere como definição possível de cinema de poesia: “uma hesitação prolongada entre a imagem/som e o sentido”. Mas a montagem também aproxima muito o cinema da literatura. Ela dá ao cinema o ritmo, mas pode quebrar com a narrativa. Nessa quebra é que está o limiar entre o cinema e a poesia (literária): o corte entre um plano e outro no primeiro pode ser perspectivado como a pausa no final de cada verso da estrutura métrica de um poema.

Podemos dizer então que a poesia se destaca de um filme, através da montagem, principalmente porque ela não se encontra no terreno da ação, mas no da abstração; podendo-se afirmar que em grande parte deve-se, portanto, à montagem de *Ten* - em seus cortes, seus vazios e rupturas - o próprio valor poético desse filme. Acrescenta-se a isso a idéia de Serguei Eisenstein, cineasta russo dos primórdios do cinema, ao dizer que “a montagem é principalmente o conflito ou colisão de planos independentes (até mesmo opostos), ou então no interior do próprio plano, que gera uma idéia de representação abstrata”<sup>15</sup>.

Outra característica essencial do cinema que pode ser considerada como ferramenta poética é a forma como a imagem é colocada no tempo e como esse é trabalhado em um filme. Para Deleuze “é o tempo do cinema moderno que, rompendo com a narração, expõe situações sensório-motoras”.<sup>16</sup> O tempo e, como consequência, o ritmo de um filme, destaca-se bastante no cinema iraniano e muitas vezes causa o estranhamento básico necessário para uma visão poética.

A arte nem sempre dá um sentido às coisas, mas ao contrário, pode suspender seu sentido. E a poesia contribui para que exista essa suspensão. Benjamim já falava isso em seu famoso texto: *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Ele revela o caráter estrutural oculto da arte de hoje, que muitas vezes está voltado apenas ao consumismo cego, ao amortecimento dos sentidos, à alienação.<sup>17</sup>

Susan Buck-Morss confirma essa idéia em seu texto: *A tela do cinema como prótese de percepção: uma explicação histórica*, quando afirma que:

---

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. (Conferência em Genebra, 1995). Trad. Antônio Carlos Santos. p.4.

<sup>15</sup> EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 88.

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. *Dúvidas sobre o imaginário in Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p.68.

<sup>17</sup> BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997.

Com relação a espaço e a tempo, o efeito das técnicas do cinema é de espreitar a percepção, solta de um mundo mais amplo da qual faz parte, sujeitá-lo a uma condensação temporal e espacial extrema, e segurá-lo em suspenso, flutuando em uma sequência aparente de dimensões autônomas.

<sup>18</sup>

Foi esse momento de hesitação para Agamben, de conflito para Eisenstein, de rompimento com a narrativa através do tempo para Deleuze, de subversão da realidade para Buñuel e de suspensão para a leitura benjaminiana de Susan Buck-Morss, um dos objetos de análise da dissertação, onde tentei buscar elementos tais como o tempo e o espaço, determinantes na poética de Abbas Kiarostami.

---

<sup>18</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese da percepção: uma explicação histórica*. Trad. Ana Luíza Andrade (texto fotocopiado) 2005. p.4.

## 2 – CINEMA IRANIANO

O cinema mundial recebeu no final dos anos 80 um sopro de vida proveniente do Irã. Após a Revolução Islâmica, o cinema iraniano ganhou uma projeção internacional e tornou-se conhecido principalmente através das várias premiações recebidas em grandes festivais.

Por outro lado, o cinema iraniano tem uma característica que ainda o destaca dentre os outros cinemas; ele sofre um processo de censura até chegar à exibição.

O principal objetivo do governo no Irã em relação ao cinema não tem sido artístico ou econômico, mas ideológico. No Irã, os valores morais e a orientação política do diretor, do produtor e da equipe técnica importam mais para a aprovação de um roteiro do que a sua qualidade.<sup>19</sup>

Mesmo com todas essas dificuldades, principalmente a de não existir uma total liberdade artística, o cinema iraniano consegue se manter vivo e muitas obras se tornam importantes por seu valor estético e poético. Alguns diretores se destacam e o interesse desse trabalho está especialmente dirigido para Abbas Kiarostami. Eliminadas as expectativas em relação à Revolução Islâmica ocorrida em 1979, Kiarostami volta-se para o natural imediato, deixando de lado um pouco a história dos acontecimentos, em benefício do simples incidente.

O princípio da fotografia tem para Kiarostami um valor todo especial. E ele encontra na natureza a sua inspiração. A natureza nas fotografias de Kiarostami não é aquela limitada e singular, mas o que se revela através delas, o inteiramente outro da natureza, o separado, o intocável, o inabordável. Mas Kiarostami só consegue encontrar essa presença-em-ausência em suas fotografias através da ausência do olhar para si mesmo, encontrando uma pura contemplação em busca do enquadramento, exatamente onde se deve estar para deixar o mundo, no caso a natureza/poesia, se revelar.

---

<sup>19</sup> MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. p.33.

É apagando-se, não interferindo, que o fotógrafo restitui à natureza o que dela recebe, de modo que sua recepção seja, ao mesmo tempo, a possibilidade para a natureza de se fazer presente nesse retraimento de sua aparição.<sup>20</sup>

Fruto dessa contemplação, em vez de acarretarem uma perda da aura, como dizia Benjamin, ou de portarem a morte, como demonstra Barthes, as fotografias de Kiarostami têm o valor de tornar presente a natureza em sua própria ausência, fazendo do efêmero a imagem da eternidade.



Baudelaire fala que “a poesia é o que há de mais real, aquilo que só é completamente verdadeiro em outro mundo”<sup>21</sup>. Kiarostami busca essa realidade na natureza, no campo, onde:

[...] o real está virgem de toda eternidade, a humanidade não está violentada. Permanece angélica e plena de sabedoria, por graça de uma vida antiga, em contato com a natureza, jamais registrada por uma câmera.<sup>22</sup>

A partir dessas idéias, Kiarostami cria suas imagens do real, não com a intenção de contar uma história, mas para fazer uma poética de restituição. Dessa forma, dá ao espectador um valor todo especial, quase a possibilidade de uma co-autoria, pois para Kiarostami “a

---

<sup>20</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 162.

<sup>21</sup> Citado em KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 129.

<sup>22</sup> Ibid., p.123.

única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito ao papel desempenhado pelo espectador”<sup>23</sup>.

O cinema é a manifestação artística e cultural mais apreciada pelos jovens iranianos na atualidade. Para a geração de Kiarostami, porém, a poesia era um elemento central e uma arma diante da ditadura. O universo cultural do Irã é dominado totalmente pelo verbo poético, não pela imagem: daí o frescor do olhar de Kiarostami e a novidade dos lugares que ele filma, livres de recordações imagéticas.

Kiarostami se incomoda profundamente com a realidade e com o mundo no qual vive; recorre constantemente a um despojamento enquanto crítica de um cinema consumista, como estratégia narrativa para subverter a configuração da realidade que tanto desgosta. Porém Kiarostami tem consciência do poder limitado da denúncia e dessa forma, poeticamente, mais do que por meio de denúncias, ele propõe um retorno ao aberto que está carregado de expectativa.

Com sua capacidade de registrar o mundo ao redor das lentes e ao mesmo tempo recriar este mundo sob sua vontade, o verdadeiro e o falso convivem num dos mais antigos debates sobre a função da arte, como por exemplo, sua postura de resgate da vida cotidiana e o trabalho que em cima dela faz para entrar ainda mais na sua concretude.

## *2.1 - Crianças no Cinema Iraniano*

Para Kiarostami o olhar mais sensível é o olhar de uma criança. E o que mais chama sua atenção para as crianças é a capacidade que elas possuem de improvisar. Encontrar o imprevisível dos acontecimentos sem a certeza de chegar aonde se quer ir. A vida e o filme tornam-se assim o aqui e o agora de um presente, sem passado, sem história, sem projeto, sem futuro.

No final das contas, faz parte da minha maneira de trabalhar considerar os riscos ou talvez seja melhor dizer, a necessidade de modificar um filme em contato com a realidade e os seus imprevistos.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid., p.182.

<sup>24</sup> Ibid., p.249.



Uma das idéias mais instigantes que perpassam os escritos de Walter Benjamin é a de infância, vinculada às reflexões sobre a experiência moderna; à natureza e ao uso da linguagem a partir de uma teoria mimética e das semelhanças; à reconstrução da história a partir de detalhes e ruínas; à temporalidade como repetição ou como criação. No conjunto do seu pensamento, os modos infantis participam destas questões que se entrelaçam.

É uma das características mais importantes de Benjamin que, através de toda a sua vida, se sentiu atraído, com uma força quase mágica, pelo mundo e os modos infantis. Esse mundo foi um dos temas persistentes de suas reflexões, e de fato, seus escritos sobre o assunto estão entre suas peças mais perfeitas.<sup>25</sup>

Nesse sentido é possível fazer uma ligação entre Benjamin e Kiarostami. Para ambos muito se pode encontrar no olhar de uma criança. “O olhar neutro sobre a realidade, isto é, o olhar de presença não-presente não é o da criança, mas o da infância reencontrada por força da vontade”.<sup>26</sup> A criança tendo sempre que ser buscada no adulto para poder ver o mundo de modo refrescante, renovador.

Kiarostami encontra um terreno fértil para levar adiante suas idéias sobre a infância quando a partir de 1966 colabora na criação de um Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, o Kanum. As principais rupturas no cinema iraniano aconteceram especialmente com as primeiras pesquisas cinematográficas feitas no interior deste instituto, onde tinham a liberdade para experimentar, livres da pressão da censura. Embora o principal objetivo do Kanum seja produzir filmes para crianças, a maior parte dos filmes é feito por intelectuais e, claramente nem todos os filmes são para crianças, embora a maioria deles tenha crianças como protagonistas.

Para Kiarostami, *Onde fica a casa de meu amigo?* foi o filme que mais lhe trouxe sorte, mesmo tendo uma grande dificuldade com os distribuidores, por esses acharem que fosse um filme para crianças, e com ele ganhou seu primeiro prêmio no ocidente, o *Leopardo de Bronze* no Festival de Locarno. A história é simples, inspirada num acontecimento real e na poesia *Endereço* de Sohrab Sepehri<sup>27</sup>, deixando clara mais uma vez a tradição poética e abertura ao acaso na criação de seus filmes. Ahmad leva o caderno de Mohammad, por

<sup>25</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002. p. 314.

<sup>26</sup> KIAROSTAMI, Abbas. 2004. p. 98.

<sup>27</sup> Sohrab Sepehri (1928-1980) é um dos mais importantes poetas modernos do Irã. Entre suas obras, algumas das quais traduzidas para o inglês e espanhol, encontram-se: *O oriente da tristeza* (1961), *Viajante* (1966) e *O espaço verde* (1967). Abbas Kiarostami dedicou a esse poeta seu filme *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987).

engano e quer devolvê-lo para evitar que o professor o puna com a expulsão da escola. Sai então à procura da casa de seu amigo, enfrentando as dificuldades existentes por se tratar de um lugar desconhecido e até certo ponto distante da sua casa.

Algo muito interessante que podemos perceber nesse filme é a questão das trajetórias em Kiarostami. Alguns autores colocam a existência de dois tipos de trajetória em seus filmes: a poética da trajetória em linha reta e a poética da trajetória inacabada. Mas o que se pode pensar é que muitas vezes a poética de Kiarostami se torna uma poética do movimento circular.

Em *Onde fica a casa de meu amigo?* o menino faz o mesmo caminho em ziguezague várias vezes, sempre encontrando uma árvore solitária no final do morro – imagem que Kiarostami admite ter em mente muito antes da realização do filme e que foi “construída” para esse. Apesar de não ter encontrado a casa de seu amigo no final de toda a sua jornada, Ahmad encontra uma solução, fazendo, portanto, desse filme, um exemplo da poética de circunvoluções<sup>28</sup>.

#### *Endereço*

“Onde fica a casa de meu amigo?”,  
perguntou o cavaleiro ainda no limiar da aurora.  
O céu parou um instante.  
Um pássaro ofereceu à escuridão das areias o ramo de luz que trazia nos lábios,  
com o dedo apontou um álamo e disse:

“Antes daquela árvore  
há uma alameda mais verde que o sono de Deus  
e lá o amor tem um azul do mesmo tamanho que as penas da sinceridade.  
Segue até o fim dessa rua, que termina atrás da adolescência,  
e então dobra em direção da flor de solidão.

A dois passos da flor,  
fica ao pé da fonte dos mitos eternos da Terra  
e um medo transparente te dominará.  
Na intimidade que flui no espaço, ouve um roçar:  
olha uma pequena criança

---

<sup>28</sup> Termo usado por Jean-Claude Bernardet em seu livro: *Caminhos de Kiarostami*.

que subiu num alto pinheiro para apanhar um filhote no ninho da luz,  
e, então pergunta a ela:  
‘Onde fica a casa de meu amigo?’”

## 2.2 - Cinema Iraniano e a questão das mulheres no país

Tendo a dissertação como objeto principal o filme *Ten*, protagonizado por uma mulher iraniana, se fez necessário mapear a situação das mulheres no citado país. E para fazer uma análise um pouco mais consistente, procurou-se entender o contexto político-cultural para avaliar as rupturas realizadas por Kiarostami em seu filme. Nesse sentido, a Revolução Islâmica acontecida em 1979 e seus reflexos não poderiam passar despercebidos nas produções cinematográficas já que impactaram fortemente todo o sistema político/religioso do país e consequentemente o modo de vida das pessoas.<sup>29</sup>

Muitos dos diretores iranianos, não negam seu engajamento social e político num sentido mais largo, nem seu compromisso com a transformação da realidade. Isso fica claro na seguinte afirmação de Kiarostami:

É certo que não faço política no sentido de pertencer a algum partido político ou participar em um movimento revolucionário que aspire derrotar alguém. (...) Mas se entendermos por político falar dos problemas das pessoas da atualidade, então minha obra é política (...) Interessar-se pelo sofrimento dos demais e expressá-lo de maneira que os outros possam senti-lo e compreendê-lo, isso é política.<sup>30</sup>

Alberto Elena, professor de cinema em Madrid, busca em Deleuze uma concepção sobre cinema político que estaria próxima daquela de Kiarostami: um cinema na primeira pessoa, em que “falta o povo”, mas em que o autor é “um autêntico agente coletivo, um

---

<sup>29</sup> A Revolução Islâmica do Irã começou como um movimento popular pela democratização e terminou com a criação do primeiro Estado Islâmico do mundo. O episódio transformou completamente a estrutura social do país e foi um dos momentos que marcaram o século 20. Antes da revolução, o Irã era governado pelo xá Reza Pahlevi. A desigualdade entre ricos e pobres se aprofundou nos anos 70. Críticas à política econômica e ao estilo autoritário do xá estimularam a oposição ao seu regime. As principais vozes da oposição se concentraram atrás da figura do aiatolá Ruhollah Khomeini. Em 11 de fevereiro de 1979, tanques tomaram as ruas de Teerã entre rumores de golpe militar. Mas, com o passar do dia, ficou claro que o Exército não estava interessado em tomar o poder. Dois meses mais tarde, Khomeini teve uma enorme vitória num referendo. Ele declarou a criação de uma República Islâmica e foi escolhido como perpétuo líder supremo político e religioso do Irã.

<sup>30</sup> AUFDERHEIDE, P. *Real life is more important than cinema: an interview with Abbas Kiarostami*, Cineaste, v.21, n. 3, jul. 1995.

fermento coletivo, um catalisador”<sup>31</sup>. Essa forma de se ver a política cultural faz da prática artística um ininterrupto diálogo entre a arte e a política.

Para entender a censura cinematográfica iraniana é preciso também analisar o papel e a participação das mulheres no contexto sócio-político do Irã islâmico na atualidade. Sabe-se que no Irã as mulheres não devem despertar o desejo sexual com suas imagens, por isso são obrigadas a se cobrirem com a *burca* (capa que cobre a cabeça e o corpo) ou o *xador* (lenço que cobre a cabeça e o peito). Essas vestimentas islâmicas seriam para eles uma maneira de preservar a identidade iraniana além de demonstrar uma exteriorização de uma verdade divina interior. Suas imagens, portanto, se restringem ao privado convívio familiar.

Por esses motivos, mesmo no cinema comprometido com a crítica social, que é produzido por alguns cineastas iranianos, a presença da figura feminina é ainda pequena. As mulheres apresentam um status de minoria entre as minorias. Isso se justifica pelo contexto sócio-cultural do país, que caminha para uma situação de igualdade entre os gêneros em passos lentíssimos.

Nesse ponto, é possível relacionar as mulheres do cinema iraniano com o conceito de “literatura menor” de Deleuze e Guattari, que se encontra no livro “Kafka, por uma Literatura Menor”, publicado em 1975. Mesmo em sua língua materna, seus textos não foram recebidos da mesma forma que são hoje. Por esse motivo, Deleuze e Guattari discorrem sobre a importância de muitas vezes taxado menor, excluído, à margem, mas que possui uma importância bem peculiar. Analisando a obra completa de Kafka, Deleuze e Guattari observaram algumas características específicas e propuseram assim um novo conceito de literatura. Para eles “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”<sup>32</sup>. No caso, uma literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o alemão.

Os autores em questão apontam três elementos fundamentais para uma literatura menor: em primeiro lugar, a literatura menor se caracteriza como prática de uma minoria numa língua maior que é modificada “por um forte coeficiente de desterritorialização”<sup>33</sup>. Em segundo lugar, pela natureza imediatamente política do seu enunciado: o espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política, abolindo assim as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social. Em terceiro lugar, pelo fato de que tudo adquire um valor coletivo.

---

<sup>31</sup> ELENA, Alberto. *Reeducar la Mirada: El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

<sup>32</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka, por uma Literatura Menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. p. 25.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 25.

Mas o caráter minoritário aqui significa as condições de uma prática minoritária e revolucionária em qualquer língua. “Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua. Assim, o escritor ou o artista não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”<sup>34</sup> para assumir a prática menor.

Sendo assim, as mulheres no cinema iraniano acabam se encaixando neste conceito de “literatura menor”, porque fazem parte de uma sociedade, porém por motivos político-religiosos não podem ser retratadas de maneira equitativa a que os homens são; enquadrando-se assim na questão política e coletiva que Deleuze e Guattari apontam. Elas também acabam sendo desterritorializadas para serem retratadas mais livremente, como é o caso da personagem principal do filme *Ten*, que é colocada dentro de um carro, um lugar íntimo, e numa ocasião em que seu *xador* pode estar um pouco mais solto.

Suas vidas, suas imagens, suas palavras, seus anseios são restritos a um pequeno círculo familiar. As burcas são seus territórios íntimos e elas podem aparecer sem o véu somente para seus maridos, filhos, pais ou irmãos. Essas mulheres são como imagens negativas, no sentido cinematográfico. Imagens em potencial à espera de serem reveladas.

Muitos temas são discutidos e apresentados nos filmes iranianos, porém a presença da mulher iraniana ainda é difícil de ser encontrada. Kiarostami, iniciador da evolução do cinema atual do Irã, comenta que as mulheres dos filmes iranianos não são as mulheres iranianas, são as mulheres do cinema iraniano. Por muito tempo o cineasta desejou realizar um filme cujo personagem principal fosse uma mulher realmente iraniana. Foi desse desejo que nasceu *Ten* (2002). O filme, além de mostrar a figura feminina, discute constantemente seu papel na sociedade iraniana.

Antes disso, porém, temos em “*Através das Oliveiras*” (1994) a presença de Tahereh, personagem que se recusa a fazer o papel de camponesa que o filme rodado na região lhe reserva. Ela e o seu pretendente matrimonial não querem fazer no cinema os mesmos papéis que têm na vida real, o que sabota de uma forma muito divertida as intenções da personagem do diretor do filme e seu projeto de restituição da vida pelo cinema. Sendo um trabalho de metalinguagem, pode-se perceber nitidamente a presença de Kiarostami e suas

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 25-27.

inquietações em relação ao se fazer cinema, nos dando a possibilidade de observar certa depuração de estilo desde seus filmes mais antigos aos quais temos acesso hoje em dia.

*Ten* não é uma obra de busca nem de espera. A história se passa toda dentro de um carro, dirigido por uma mulher, Mania, que além de seu filho, dá carona a diferentes mulheres iranianas. Nos diálogos entre essas mulheres, o filme discute suas angústias em relação aos homens e à sociedade patriarcal iraniana. Mas é através dos diálogos da mãe com seu filho que as verdadeiras relações do homem com a mulher são representadas. O filho é impaciente, intolerante, dominador, mantenedor das tradições patriarcais.

A mãe abre mão da guarda do menino, passando-a ao pai, e tenta, a todo o momento, fazê-lo feliz, deixá-lo satisfeito. O filho é a representação mais lúdica do universo masculino do Irã e isso perpassa todos os demais diálogos, demonstrando o quanto a mulher nesse país é muitas vezes subjugada pelo homem.

Mania não tem um objetivo, um lugar a alcançar, uma ação a realizar. Isso não quer dizer que *Ten* não possui uma ação dramática. Simplesmente deixa claro mais uma vez a forma com que Kiarostami trabalha a realidade ficcional. A idéia é apresentar algo comparável a farrapos de ação, de uma ação que ocorre no espaço *off* do filme, isto é, quando atinge o espectador, aspirando a conseguir uma cumplicidade criativa.

Com uma abordagem diferente, o filme *A maçã* (1998) de Samira Makhmalbaf, filha do conhecido diretor Mohsen Makhmalbaf, narra a história verídica de duas gêmeas que viviam sem contato com a realidade exterior. Por ser cega, a mãe não permite que as meninas tenham contatos externos à casa, pois, para ela, seriam perigosos. Trata-se de um retrato extremamente interessante acerca da negligência e da falta de cuidados essenciais perpetrados por uma mulher às suas duas filhas. As meninas, aparentando cerca de 8 anos, não se comunicam da forma usual, através de uma linguagem inteligível, mas apenas grunhidos e não têm noção dos padrões sociais. O pai (único homem da família) não toma nenhuma decisão no sentido de libertá-las daquela situação. Uma assistente social acaba sendo a autora da libertação dessas crianças. A cineasta mostra a impressão das garotas em seu primeiro contato com o mundo exterior, simbolizando o início de um movimento de maior liberdade para as mulheres.

*O Círculo* (2002), produção iraniana do diretor Jafar Panahi, conta a história de duas mulheres ex-presidiárias no Irã. Ao se tornarem livres da prisão estão de volta à sociedade, porém, por não terem maridos, elas não podem se locomover sozinhas. Durante a narrativa, elas se encontram com mais outras cinco mulheres. Apesar de livres do sistema carcerário, por nada poderem fazer sem seus maridos, essas mulheres procuram suas famílias, que as

rejeitam; procuram o poder público, que também as rejeita. Ao final, acabam todas em uma mesma cela, numa cadeia. Forma-se, simbolicamente, com a câmera, um círculo, com a disposição que ocupam no espaço. Estão todas presas a esse círculo.

Segundo Alessandra Meleiros,

[...] assim como narram histórias de opressão feminina, os filmes iranianos também falam da força de mulheres que colocam sua cultura e religião acima das promessas ocidentais de liberação feminina, ao mesmo tempo em que não se submetem aos abusos do país pela distorção dos valores muçulmanos.<sup>35</sup>

Há um florescimento político e cultural em andamento no Irã. A sociedade, de mãos atadas por tantos anos, quer mostrar que seu país não pode ser reduzido a notícias e estereótipos divulgados pelas grandes redes de comunicação, principalmente as ocidentais. Também não se molda àquela imagem veiculada pelo governo nas propagandas políticas. Enfim, a exemplo dos filmes citados, o universo iraniano vem a ser compreendido como muito mais complexo e rico.

Porém, para uma melhor compreensão, antes de qualquer coisa, seria preciso um aprofundamento na questão religiosa iraniana. É inseparável a política da religião, e conseqüentemente da arte em si, já que todas essas questões compõem um mesmo sistema cultural, principalmente porque estão saturados de significados os rótulos “árabe”, “muçulmano” e “islâmico”. Para Edward Said, “o orientalismo domesticou um saber para o ocidente, ou seja, produziu um discurso científico capaz de legitimar uma autoridade sobre o oriente”<sup>36</sup>. É necessário, portanto, precaver-se dos preconceitos ocidentais de alguns séculos para proceder a uma leitura um pouco mais fiel da situação das mulheres, ou de qualquer outro aspecto, no cinema iraniano.

O antropólogo Clifford Geertz define muito bem o significado da religião para aqueles que crêem:

O que os símbolos sagrados fazem por aqueles para os quais são sagrados é formular uma imagem da construção do mundo e um programa para conduta humana que são mutuamente reflexos. (...) Padrões religiosos têm um duplo aspecto: são molduras da percepção, telas simbólicas pelas quais a

---

<sup>35</sup> MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. p. 90.

<sup>36</sup> SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

experiência é interpretada; e constituem orientações para ação, guias de conduta.<sup>37</sup>

Portanto, devemos levar em consideração a cultura, a história e a vivência de um povo que permeiam a imagem proposta, enquadrada, editada por esses diretores.

Quaisquer que sejam as fontes últimas da fé de um homem ou grupo de homens, é indiscutível que ela é sustentada nesse mundo por formas simbólicas e arranjos sociais. O que uma religião dada é – seu conteúdo específico – está incorporado nas imagens e metáforas que seus seguidores usam para caracterizar a realidade<sup>38</sup>.

### 2.3 - O Realismo em Abbas Kiarostami

Muito se fala sobre o cinema iraniano, que com o passar do tempo e das projeções atingindo todos os continentes, adquiriu uma comparação imediata com o neo-realismo italiano. Mas por que essa comparação é feita? Quais são os critérios? Ela é consistente? O que seria realidade, realismo ou ficção cinematográfica?

Uma das questões mais complicadas na sétima arte é a de tentar buscar uma afirmação sobre o que é realidade e o que é ficção. Desde os primórdios do cinema existe essa tentativa e muitas teorias foram elaboradas, porém o que fica cada vez mais claro é que o realismo absoluto da imagem cinematográfica é uma ilusão do séc. XX, essencialmente ocidental.

Cada filme pode possuir as duas características, reforçando a idéia de que um filme é tanto realidade quanto ficção, dependendo especialmente do olhar do espectador. Mais do que nunca, o cinema passa a exigir uma participação maior do espectador em relação à obra, o que inclui, inclusive, o processo de conscientização e de reflexão sobre esta. Não é de se estranhar, portanto, a quantidade de filmes que trabalham com a metalinguagem.

Para Abbas Kiarostami, o único meio de pensar um novo cinema é dando maior importância para o espectador.

Devemos encarar um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher os vazios, as lacunas. Ao invés de fazer um filme

---

<sup>37</sup> GEERTZ, Clifford. *Observando o Islã*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 2004. p. 105.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 32.



com estrutura sólida, devemos enfraquecê-la – tendo consciência de que não se deve afugentar o espectador.<sup>39</sup>

O que se pode notar, além dessa tentativa de abertura para com o espectador, é uma maior conscientização de que existe sim uma mistura entre esses gêneros. Exemplos disso são o neo-realismo italiano e o cinema iraniano.

Segundo Baudrillard,

A lei que nos é imposta é a da confusão dos gêneros. Tudo é sexual. Tudo é político. Tudo é estético. (...) Cada categoria é levada a seu mais alto grau de generalização e, por isso, perde toda a especificidade e se desfaz em todas as outras.<sup>40</sup>

Partindo dessas idéias é possível fazer um paralelo entre o neo-realismo italiano e o realismo existente no cinema iraniano, no caso, mais especificamente, no cinema feito por Abbas Kiarostami.

Pode-se dizer que o neo-realismo italiano foi uma escola que certamente compreendeu esta ambigüidade cinematográfica entre a realidade e a ficção. A Itália, primeiramente arrasada por conta das guerras expansionistas que Mussolini iniciou, depois pela própria Segunda Guerra Mundial, foi um terreno fértil para o desenvolvimento do neo-realismo, que marcou profundamente os rumos do cinema mundial.

Para Deleuze, além do neo-realismo ser um marco na história do cinema, finalmente a imagem-tempo se transforma em imagem-movimento, possuindo uma nova configuração de imagens, abrindo uma nova possibilidade de interferência da realidade na ficção. Pois “não se trata mais de representar ou reproduzir um real já decifrado, mas de visar um real a ser decifrado, um real sempre ambíguo”.<sup>41</sup>

O neo-realismo italiano caracterizou-se pelo uso dos elementos da realidade juntamente com a ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características de um filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época, trabalhando principalmente com não-atores, possuindo um teor político, buscando a natureza como cenário (já que não se tinham locações e muito menos estúdios, por causa da grande destruição das

---

<sup>39</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 52.

<sup>40</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Campinas. São Paulo: Papirus, 1992. p.15.

<sup>41</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

idades na Segunda Guerra Mundial) e o plano-sequência como representação mais próxima dessa realidade.

Para André Bazin, principal crítico a atribuir aos filmes italianos do pós-guerra o potencial realista, uma das características mais marcantes desse cinema é a montagem. Em vez de decupar a cena em pequenos planos, fazendo assim um direcionamento do olhar do espectador, alguns diretores optaram pelo plano-sequência, para dar a possibilidade do espectador fazer uma escolha.

Por causa de suas principais características, o cinema iraniano é comparado tão facilmente e como veremos, muitas vezes um tanto superficialmente ao neo-realismo italiano. Ambos possuem características que os aproximam, mas também que os divergem, especialmente quando levados em consideração seus momentos históricos e até mesmo tecnológicos.

O cinema iraniano também trabalha com planos-sequências, geralmente os diretores trabalham com não-atores, utilizam a natureza como principal locação e também buscam na realidade pós Revolução Islâmica (ocorrida em 1979 e que tem seus ecos vivos ainda nos dias de hoje) muitas vezes sua inspiração.

O neo-realismo italiano, usa a narrativa como forma de aproximar o espectador àquela realidade mostrada e por muitos até vivenciada. No cinema iraniano, além de causar consequentemente uma forma de aproximação, a narrativa possui uma carga da tradição. A mais simples das histórias é sempre desenvolvida com tal rigor e habilidade que só pode ser explicada à luz da antiga vocação persa para a narração, acumulada ao longo de uma extensa tradição, mesmo se em muitos momentos essa narrativa é trazida de uma forma minimalista, como veremos ser o caso do filme *Ten*.

Portanto, talvez o que possa diferenciar esses dois cinemas, analisando especialmente o cinema feito por Kiarostami, seja o seu trabalho com o universo ficcional de uma forma mais aberta. Esse “retorno à vida” se dá na abertura, na produção do que não é previsto, produzindo o imprevisto, o impensado.

Outra questão relacionada ao realismo cinematográfico é o som. Segundo Ismail Xavier, o som fortalece o ilusionismo e a identificação do espectador com a imagem mostrada. Muitos pensam que geralmente o cinema iraniano não possui trilha sonora; talvez o cinema iraniano não possua mesmo trilhas sonoras marcantes, mas existe um trabalho muito rigoroso em relação ao som.

No filme *10 on Ten* (produzido no ano de 2003, composto por 10 blocos em que o diretor “explica” o filme anterior: *Ten* produzido em 2002), Kiarostami mostra como a dissociação entre o som e a imagem faz parte de sua poética:

Embora estejamos vinculados à realidade, me parece que o primeiro passo para chegar ao cinema [que eu faço] consiste em quebrar essa realidade. Minha voz me pertence quando falo, a sincronização da minha voz com minha imagem afirma minha realidade. Mas extrair ou separar o som da imagem nos aproxima de uma significação nova, que é a própria estética do cinema. [...] Na prática, separamos as coisas e, com um novo ordenamento, obtemos uma coisa nova, diferente da realidade habitual.<sup>42</sup>

Quando perguntado sobre sua relação com o neo-realismo italiano, Kiarostami é sempre mais do que discreto. Apenas fala que:

[...] no Irã do xá podiam-se ver filmes americanos que estavam distantes de nossa vida, e filmes neo-realistas, De Sica, Rossellini, que estavam mais próximos.<sup>43</sup>

Em outro momento Kiarostami afirma que foram sim os filmes italianos que o influenciaram.<sup>44</sup>

Para o cineasta russo Andrei Tarkovski,

[...] há duas categorias básicas de cineastas: uma compreende aqueles que procuram imitar o mundo que os rodeia; a outra integra os que procuram criar o seu próprio mundo. A segunda categoria é a dos poetas do cinema.<sup>45</sup>

Pode-se dizer que Abbas Kiarostami pertence à segunda categoria que Tarkovski nomeia. Em uma entrevista concedida à Patrice Blouin, lhe perguntam se concorda com André Bazin quando este dizia, a respeito do cinema, que é preciso acreditar na realidade embora se saiba que esteja falsificada. Kiarostami se vale de Fellini (um dos precursores do neo-realismo italiano inclusive) para responder:

Acredito que o cinema só possa ser isso. Nos filmes de Fellini, acredita-se em todos os planos, embora saibamos que tudo é irreal.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 63.

<sup>43</sup> Ibid., p. 31.

<sup>44</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p. 125.

<sup>45</sup> Citado no catálogo da Homenagem a Andrei Tarkovski. Cinema Quarteto, 25-27 de Outubro de 1994, que faz uma pequena antologia de excertos de entrevistas do cineasta a várias revistas de cinema.

<sup>46</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 148.

Quando os filmes de Kiarostami são analisados mais profundamente, percebe-se que seu universo cinematográfico é um universo de ilusões, um universo de mentiras disfarçadas.

Acho que de qualquer maneira todos os cineastas mentem, sem exceção. Mas essa mentira serve para dizer a verdade, uma grande verdade; é isso que importa e não a forma que utilizamos para dizer essa verdade.<sup>47</sup>

A barreira entre realidade e ficção, verdade e mentira em seus filmes é muito frágil. Ele prefere trabalhar tanto com a representação de uma coisa e um acontecimento ao mesmo tempo, sem ser nem somente representação, nem somente um acontecimento. Diante de seus filmes, ficção e realidade parecem categorias ultrapassadas que não permitem um discurso adequado sobre eles.

Jean-Claude Bernadet, no final do livro em que analisa densamente alguns filmes de Kiarostami, fala que neles:

O que importa é a dúvida, é considerar indeterminado ou não conseguir determinar o que vemos e ouvimos. Com a coisa indeterminada, nossa relação será de suspeita ou de fascínio, um fascínio questionado pela suspeita, uma suspeita abolida pelo fascínio, em constante oscilação. Nossa relação com a coisa torna-se uma área de incerteza, um possível entre outros possíveis. Assim, nós, como sujeitos dessa relação, nos tornamos um possível entre outros.<sup>48</sup>

O próprio Kiarostami argumenta que o ideal seria:

[...] ter em mente que estamos vendo um filme. Mesmo nos momentos em que parece muito real, eu gostaria que duas flechinhas ficassem piscando nos dois lados da tela, de modo que o público não esqueça que está vendo um filme, não a realidade. Quer dizer, um filme que nós fizemos com fundamento na realidade.<sup>49</sup>

Talvez *Ten* seja um de seus filmes mais ricos para se estudar essa relação entre realidade e ficção. É um filme captado digitalmente e todo ele se passa no interior de um carro, sendo um filme de espaço físico restrito, mas com uma capacidade de pensamento gigantesca. Só existem praticamente dois tipos de planos em *Ten*, os de Mania, mulher ao volante (devidamente coberta pelo véu) e os de seus acompanhantes: filho, irmã, uma prostituta, uma religiosa, uma amiga. Existindo apenas um plano que sai dessa construção e

---

<sup>47</sup> GOUDET, Stéphane. *Entretien avec Abbas Kiarostami: Manipulations*. Positif, Paris, n° 442, dez. 1997.

<sup>48</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 157.

<sup>49</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p. 114.

acaba dando um valor poético para toda a narrativa, que será analisado na leitura fílmica proposta nesse trabalho.

Kiarostami em uma entrevista sobre o filme, explica como seu deu o processo de criação:

Este filme foi criado sem propriamente ser fabricado. Sem ser, no entanto, um documentário. Nem um documentário, nem um filme puramente fabricado. Talvez a meio caminho entre as duas coisas... Uma cena acontece e eu percebo que ela me convém. Mais tarde apercebo-me que aquele elemento particular era fundamental para a integração do todo.<sup>50</sup>

O estatuto das mulheres, as relações patriarcais daquela sociedade, o papel da televisão, o lugar da religião, o respeito e a transgressão da lei, o desejo sexual... Seria difícil enumerar todos os temas que são invocados nesse filme e que surgem da intensidade da presença física das personagens que os encarnam. Ainda sobre a questão em pauta, resumidamente, pode-se fazer um paralelo entre a idéia de mentira na arte com as idéias de real, de simbólico e de imaginário presentes nas teorias do psicanalista Jacques Lacan.

Para ele, o real é tudo aquilo que nos escapa, aquilo que é indizível, o que sobra como resto do imaginário e que o simbólico é incapaz de capturar. O registro psíquico do real não deve ser confundido com a noção corrente de realidade. O real é o impossível, aquilo que não pode ser simbolizado e que permanece impenetrável ao sujeito do desejo para quem a realidade tem uma natureza fantasmática. Real é aquilo que falta na ordem simbólica, os restos que não podem ser eliminados em toda articulação do significante, aquilo que só pode ser aproximado, jamais capturado.

Já o simbólico para Lacan, é o lugar do código fundamental da linguagem. Ele é lei, estrutura regulada sem a qual não haveria cultura. Lacan chama isso de grande Outro. O Outro, grafado em maiúscula, foi adotado para mostrar que a relação entre o sujeito e o grande Outro é diferente da relação com o outro recíproco e simétrico ao eu imaginário.<sup>51</sup>

Portanto, o significado da ficção surge, precisamente, da relação entre o mundo do imaginário e mundo dos sentidos. O mundo imaginário criado pelo cinema representa o mundo sensorial. Esta representação não é, nem pode ser uma reprodução literal ou uma imagem do real, mas uma expressão problemática e problematizante de uma relação a que

---

<sup>50</sup> BLOUIN, Patrice. *Entrevista à Abbas Kiarostami*. Cahiers du Cinéma, Setembro de 2002.

<sup>51</sup> QUINET, Antônio. *O imaginário no ensino de Jacques Lacan*. 2ª Edição - Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 1995.

nenhuma forma de arte pode escapar. Por isso, só é possível propor, parafraseando Barthes, a conclusão provisória de que o cinema representa o mundo, mas, como uma interrogação, nunca em definitivo, como uma resposta.

Essas idéias são muito próximas àsquelas de Kiarostami. Para ele:

[...] o ideal seria a consumação da realidade graças à criação artística, na própria singularidade da imagem de reprodução. Intervindo de modo que a parte escondida se manifeste, o cinema não transpõe a realidade para um universo fictício, mas servindo-se de passagem da ficção, restitui à realidade uma plenitude que, de outro modo, ela não chegaria a atingir por si só. A mentira da arte serve de veículo para o retorno ao aberto e ao mundo.<sup>52</sup>

Trabalhar com o aberto, com o acaso é algo recorrente nas obras de Kiarostami, fazendo com que seu trabalho tenha um modo de pensar cinematograficamente realista. Mas em suas palavras percebemos que ele deixa clara a noção de criar uma impressão da realidade, não sendo essa apenas a impressão fotográfica.

A ausência de história, de entrecho, não é suficiente para criar a *impressão* do real (...). É preciso ainda um ritmo: o imprevisível dos acontecimentos, de alguma coisa em devir o sentimento de não saber por onde avançar, os encontros ocasionais, a espera, o progresso ao sabor das possibilidades, sem a certeza de chegar onde se quer ir. A vida e o filme tornam-se o aqui e agora de um presente sem passado, sem história, sem projeto, sem futuro.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p. 106.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 135.

### 3 – LEITURA FÍLMICA

A leitura fílmica de *Ten* pode ser feita de muitas formas; podemos seguir muitos caminhos, como a personagem Mania, que percorre a cidade de Teerã de várias maneiras, porém sempre chegando onde desejava. Destino e caminho podem ser desconhecidos, mas isso não impede que a trajetória prossiga, essa nunca se interrompe.

Gostaria antes de iniciar essa leitura, contar brevemente como Kiarostami chegou à forma do filme. Jean-Claude Bernardet em seu livro *Caminhos de Kiarostami* relata que o diretor:

[...] queria realizar um filme cujo personagem principal fosse uma mulher (até então, seus personagens principais eram todos masculinos), e buscava uma relação de proximidade, de intimidade com o personagem. Como nos lugares públicos as mulheres têm que estar sempre envoltas num véu, teria que filmar dentro de uma casa, onde elas não usam xador; porém a simples presença da câmera transforma qualquer espaço em espaço público, portanto mesmo em casa, diante da câmera o personagem teria que vestir o xador, o que falsearia tudo. (...) Kiarostami leu no jornal uma notícia que no prefácio de *Ten* ele relata da seguinte forma: um dia uma psicanalista de Teerã encontrou seu consultório lacrado pela justiça; seria a consequência de um processo de divórcio em que uma paciente a teria responsabilizado pela decisão de se separar do marido. No primeiro dia após a interdição, chega ao prédio do consultório uma paciente, e para não realizar a sessão a psicanalista alega um problema de encanamento. Inconformada, a paciente tem uma crise de choro e entra no carro da psicanalista, que estava parado no estacionamento; quer que a sessão se realize a qualquer custo. Surge um policial, que não autoriza o carro a ficar estacionado com pessoas dentro, então a psicanalista dá a partida – e assim teriam começado as sessões no trânsito da cidade, com vários pacientes durante a semana.<sup>54</sup>

Kiarostami consegue, em *Ten*, juntar dois elementos: filmar mulheres um pouco mais a vontade, no caso, dentro de um carro, no qual sua personagem Mania se encontra isolada da família ou da sociedade de modo geral, e aí mesmo fazer de uma história real sua inspiração para o roteiro do filme.

---

<sup>54</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Artes, 2004. p. 26 e 27.

É necessário lembrar que o carro é um tema recorrente em Kiarostami, insistentemente presente em *A vida e nada mais*, *Através das Oliveiras*, *O gosto de cereja* e *O vento nos levará*. Se o carro foi uma solução para filmar mulheres num ambiente mais ou menos íntimo, também dá continuidade a uma forma que já estava presente nas obras anteriores. O carro pode ser uma forma de descolar o que à primeira vista parece ligado ao real, parece estático àquela cultura, podendo ser considerado um espaço ambíguo, pois é público e privado ao mesmo tempo. O filme se torna, então, uma “ciência de impressões visuais, obrigando-nos a esquecer nossa lógica própria e os hábitos de nossa retina”<sup>55</sup>.

Estamos acostumados a um certo olhar cinematográfico e está aí a diferença dos filmes iranianos. Eles nos fazem ir além do estranhamento e nos colocam numa situação de nova experimentação. Segundo Bergson:

[...] nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas<sup>56</sup>.

A postura de analista da personagem principal Mania certamente vem do episódio da situação psicanalítica que inspirou Kiarostami. Mas o interessante é perceber que, às vezes, existe uma dinâmica nos papéis assumidos, especialmente quando Mania está dirigindo o carro com seu filho ao lado. Também, podemos perceber que Kiarostami fez de tudo para manter dentro do carro em movimento a intimidade e o confronto com o outro, esperados em uma sala de análise. Esse clima íntimo é transportado de certa forma para o espectador. É no entanto, no encontro com os outros de si mesma, que diversos lados de sua constituição subjetiva se revelam e que Mania pode então entrar em contato consigo, conhecer-se e dar-se ao conhecimento.

A proposta nessa leitura fílmica é a de relacionar a personagem Mania à idéia de cristal deleuziana, no sentido de mostrar algumas das mil facetas possíveis de um processo de subjetivação através do tempo.

O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e os dos passados que se conservam<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 19.

<sup>56</sup> Ibid. p. 31.

<sup>57</sup> Ibid. p. 121.



No presente fílmico, na maior parte das vezes, Mania busca com seus passageiros respostas para alguma situação de seu passado ou até mesmo posturas que deve ter num futuro próximo. A idéia de *cristal do tempo* pode atuar como uma representação simbólica de tal busca: tanto o cristal quanto a constituição da personagem e das suas angústias possuem múltiplas faces.

Aproveitando a divisão do filme em dez blocos - que não obedecem ordem cronológica, pois o roteiro é precisamente uma montagem de um tempo em mosaico, não linear - em cada entrada num bloco é possível se trabalhar com uma das faces de Mania. Cada passageiro que entra faz com que Mania apresente uma máscara diferente, talvez por isso pode-se ter a impressão de que muitas vezes exista uma dinâmica nos papéis. Essa situação remete ao que Lacan fala sobre o recalque. *Afinal, sobre qual máscara retornará o recalado?* Seriam sempre facetas novas e a mesma, por isso o recalado repete-se, porém sempre mascarado.

A questão não está mais em saber o que sai do cristal e como, mas, ao contrário, em como entrar nele. Porque cada entrada é um germe cristalino, um elemento componente. (...) E cada vez mais o que se fará será entrar em um novo elemento, multiplicar as entradas<sup>58</sup>.

Colocando Mania como mimese do *cristal do tempo*, seu corpo seria o limite; limite do que é mais íntimo e inacessível, sua silhueta: a margem.

A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior. (...) A atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série de tempo; o gestus, porém já é outra imagem-tempo, ordem ou ordenação do tempo, simultaneidade de suas pontas, coexistência de seus lençóis<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Ibid. p. 110.

<sup>59</sup> Ibid. p. 234.

10

O filme inicia com uma contagem regressiva, lembrando as cartelas de marcações de tempo dos filmes mudos, em que existia uma contagem do número 3 até o número 1, para buscar a atenção do espectador. Kiarostami usa tal dispositivo talvez de uma forma mais simples, para apenas separar seus blocos e manter uma não linearidade narrativa.

No primeiro bloco Amin, filho de Mania - a motorista e personagem principal - entra no carro. O filme inicia-se criando um espaço, onde mãe e filho terão uma conversa a respeito dos últimos acontecimentos após a separação dela com o pai de Amin.

A cidade acaba se tornando um cenário móvel, que, às vezes, interfere nos planos, chamando a atenção de Amin, principalmente por meio dos sons que se tornam diegéticos (som de uma ambulância/sirene, de uma máquina em uma construção, etc.) Vemos que Amin percebe um amigo no parque e tenta chamá-lo mesmo estando dentro do carro. Mas nós espectadores, ficamos sem saber se houve ou não uma comunicação entre os dois. Nosso olhar permanece no mundo de dentro daquele carro, favorecendo a fantasia em relação ao espaço de fora.

Essa ambigüidade entre o que pertence ao filme, ao universo da diegese, e o que pertence à vida, ao que não se controla, à abertura para o mundo que envolve a cena, não significa uma ilusão realista de reproduzir o mundo através do cinema, mas constitui uma das características do cinema de Kiarostami; isto é: trabalhar com o imprevisto, o não controlado, o impensado.

A conversa nesse primeiro bloco, que a princípio parecia algo natural entre mãe e filho vai se tornando, aos poucos, uma intensa briga, na qual vemos Amin assumindo uma postura que pode ser associada aos valores ligados à masculinidade na sociedade patriarcal iraniana, mais especificamente quando ele se coloca na posição de seu pai, ex-marido de Mania.

**Mania:** - *Duas frases e eu calo a boca. Duas frases e eu nunca falo de novo. Eu me sinto completa, como um rio que corre. Eu era como uma lagoa estagnada. Minha mente estava devastada.*

**Filho:** - *Já são três frases, e é tudo porcaria. Nunca mais vou ouvir suas mentiras.*

**Mania:** - *Mentiras, por quê?*

**Filho:** - *Não vou ouvir. Não vou mais ouvir você. Está me dizendo de novo que estava certa em se divorciar. Que o papai estava errado.*

**Mania:** - *Pode achar que seja errado. Mas é bom pra mim e estou feliz.*

**Filho:** - *Você só pensa em si mesma.*

**Mania:** - *Se você se ama... pode amar outra pessoa. Mas, senão...*

**Filho:** - *Chega. Você fala demais! Não vou falar nada!*

**Mania:** - *Ótimo. Fale baixo.*

**Filho:** - *Primeiro você, depois eu.*

Nos primeiros 17 minutos do filme, há apenas um enquadramento, que é um 1º plano de Amin. Mania permanece fora de quadro o tempo todo, apenas ouvimos sua voz. Pode-se pensar que apesar de Mania estar defendendo suas idéias, suas posturas, nem mesmo seu filho lhe dá atenção, deixando tudo isso em segundo plano, ou melhor, *fora do plano*. Somente quando Amin abandona subitamente o carro, acontece um corte e vemos Mania dirigindo seu carro e buscando um lugar para estacionar.

Para mãe e filho, o carro tornou-se um meio de conversar intimamente. Percebemos isso na seguinte frase:

**Mania:** - *O Mortaza<sup>60</sup> está em casa. Não há privacidade.*

Mas nem sempre essa privacidade faz com que os dois tenham uma conversa tranqüila. Nesse bloco, vemos Mania irritada e até fora de si, fazendo de tudo para chamar a atenção de Amin para que este a ouça ou entenda seu ponto de vista. Ele, por sua vez, também irritado, finge não ouvi-la.

A atitude de Amin, de sair do carro no final do bloco, deixa clara a vontade de sair desse momento íntimo entre os dois. É o filho quem dá o primeiro passo, quem corta, quem manda como um tradicional pai de família, fazendo questão que seja sua a última palavra.

---

<sup>60</sup> Mortaza, novo marido/companheiro da personagem Mania.

9

Esse bloco se inicia com o enquadramento na irmã de Mania que está sentada ao lado do banco do motorista. Ela está impaciente e os barulhos da rua também chamam sua atenção, como chamavam a de Amin. Temos um momento de intimidade com essa personagem. É como se estivéssemos olhando através de uma câmera de vigilância. Bernardet aponta que esse procedimento implicaria numa “estetização das câmeras de vigilância, isto é, captar as imagens com a mesma técnica, porém de forma a inseri-las num contexto que lhes dê significação e valor simbólico” <sup>61</sup>.

Há um corte para Mania entrando no carro. Nesse bloco Kiarostami prefere trabalhar com planos e contra-planos, porém sempre mantendo o mesmo enquadramento fixo.

Percebe-se que o trânsito, *o fora*, deixa Mania irritada. Ela sempre faz algum comentário, que se percebermos bem, será uma crítica à forma como os homens daquela cidade dirigem e se colocam no trânsito.

**Mania:** - *Estou esperando que ele perceba isso. Quando? Eu não sei. Olha aquela cara. Que idiota.*

**Irmã:** - *Deixe-os. São motoristas de caminhões.*

**Mania:** - *Sai da frente!*

**Irmã:** - *Que idiota.*

**Mania:** - *Estão prendendo o trânsito. As pessoas andam malucas, hoje em dia.*

Inclusive aqui poderíamos pensar que o carro acaba se tornando um local feminino, sempre na defensiva, principalmente por ter como passageiro o filho, em quatro blocos do filme. Bernardet comenta que o dispositivo (no caso, o uso de câmeras fixas e planos dentro do carro)

[...] ao transformar o espaço fechado do carro num gineceu, qualifica todo o exterior como masculino. Nossa concentração sobre a temática feminina desenvolvida nos diálogos nos permite interpretar o pouco que vemos da rua através das janelas da motorista ou dos passageiros <sup>62</sup>.

Uma conversa entre as irmãs sobre o futuro do filho de Mania se inicia. A irmã aconselha deixá-lo morar com o pai, alegando que ele está num período em que o pai poderia

---

<sup>61</sup> BERNADET. 2004. p. 111.

<sup>62</sup> Ibid. p. 117.

ajudar mais em sua formação. Mania reluta, porque sente que assim haverá uma aproximação dela com o seu ex-marido.

***Irmã:** - Vai ser bom pra ele. Não se preocupe. Não fique tão aborrecida. Ele não estará em qualquer lugar. Estará na casa do pai. Não vai colocá-lo num orfanato. Vá por aqui.*

***Mania:** - Não é fácil.*

***Irmã:** - Não é fácil, mas precisa tentar. Veja aquela velhinha. Ela já não se agüenta mais nas pernas, mas, ainda assim anda.*

***Mania:** - Não estará aqui por muito tempo.*

***Irmã:** - Não pare.*

***Mania:** - Quer carona? Prefere andar?*

***Velhinha:** - Obrigada!*

***Mania:** - Tchau. Um dia, serei como ela.*

***Irmã:** - Se ele for pra casa do pai... por que está preocupada? Não estará em qualquer lugar. O pai devia ter cuidado dele antes. Ele não o fez. Agora, bem feito. Não se preocupe com o que as pessoas dizem. Diga: 'Ele sempre viveu comigo, agora, está com o pai. Na idade dele o filho precisa que o pai vá às competições. Para jogar futebol ele precisa do pai. Até para os banhos. Ele não pode ir comigo agora'. Então não tem problema. Pare aqui. Na próxima casa. Encoste.*

O sentido deste diálogo com a irmã reforça a situação patriarcal da cultura em que Mania se acha inserida. Provavelmente esperava por parte de sua irmã a compreensão da sua situação de mulher separada e mãe que gostaria que o filho conhecesse o seu novo marido. Mas a irmã de Mania se posiciona de forma tradicional, até certo ponto autoritária e não entende a perspectiva de Mania, o que deixa essa última mais só em sua busca por liberdade.

8



Mania está em 1º plano, já dentro do carro e dirige pela cidade. Por instantes, pensamos que ela esteja apenas passeando, mas logo percebemos que ela está perdida, pois pergunta a uma velhinha que está passando qual seria o melhor caminho.

Podemos nesse ponto pensar que Kiarostami pode ter buscado nessa personagem, a velhinha, toda a tradição e costume referentes à experiência dos mais velhos tão valorizada numa sociedade como a do Irã. Seria quase que uma busca por aqueles que sempre sabem dizer qual é o melhor caminho a seguir. Fica então mais claro, quando percebemos que o diálogo nesse bloco, terá como tema principal a religião e a dedicação à oração.

Mania oferece uma carona e a velhinha entra em quadro, porém ainda do lado de fora do carro. Ela aceita a carona, entra no carro, mas não a vemos, apenas a ouvimos. Esse não enquadramento da velhinha pode simbolizar a mulher iraniana e sua ligação com Deus, de alguma forma sempre velada, encoberta; todo o percurso se dá dessa maneira, ou seja, com o enquadramento restrito à Mania. Apenas ao final do bloco, na hora da despedida, há um corte, enquadra-se a velhinha já de costas saindo do carro. Não vemos seu rosto.

Em um dos diálogos entre Mania e a velhinha existe um reflexo de um diálogo anterior estabelecido entre Mania e sua irmã. No nono bloco a irmã fala:

***Irmã:*** - *Um dia, você disse que não deveríamos ter nenhum laço. Eu te disse que laços acontecessem naturalmente. Você passa a gostar do que ama.*

***Mania:*** - *É verdade.*

***Irmã:*** - *Não pode negar.*

Já no oitavo bloco, Mania respondendo a uma pergunta da velhinha diz:

***Mania:*** - *Muito bem. Quanto menos laços você tiver, melhor você vive.*

Vemos uma recorrência na posição de Mania, até mesmo podemos perceber que existe uma troca de tempo. Na conversa com a velhinha Mania permanece certa de que é melhor não se ter laços. Já com sua irmã, ela cogita a possibilidade, quase que se conforma com a questão de que laços acontecem naturalmente. De qualquer forma, a importância dos laços é que fica; laços tradicionais e laços renovados que são questionados no filme a todo momento por Mania.

Não só nesse momento como também em outros, fica claro que Kiarostami fez uma brincadeira na montagem dos blocos. Percebe-se que alguns deles se comunicam e, mais que

isso, que existe uma costura entre eles, ou melhor, pensemos em bordado... ou em nó ( ponto específico na produção de um tapete, em especial nos tapetes persas nos quais o valor se avalia pela quantidade de nós existentes em seu avesso), quem sabe até mesmo em laços. Se pensarmos na narrativa do filme como um bordado, teremos a frente e o verso como uma estrutura fílmica, como um *cristal do tempo*.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. (...) O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. (...) O cristal vive sempre no limite, ele próprio é limite fugidio entre passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que ainda não é (...), espelho móvel que reflete sem descanso a percepção em lembrança. (...) A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir. Por isso haverá diferentes estados do cristal, conforme os atos de sua formação e as figuras que nele vemos <sup>63</sup>.

Muitas pessoas pensam que *Ten* é um documentário, porém o próprio diretor fala em algumas entrevistas, que não passa de uma ficção. O que podemos pensar com isso é que as cenas do filme podem ser consideradas situações óticas e sonoras puras, pois segundo Deleuze:

As situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem, e num sentido ou noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão) <sup>64</sup>.

A mobilidade do automóvel sem rumo definido já pode ser considerada como uma imagem-tempo sempre em mudança, em que “a distinção entre duas imagens nunca acaba de se reconstituir” <sup>65</sup>, a exemplo da figura de Mania em relação às pessoas que entram em seu carro e que com ela se relacionam.

Essa indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz no espectador, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza, segundo Deleuze.

---

<sup>63</sup> DELEUZE. 2005. p. 102 e 103.

<sup>64</sup> Ibid. p. 18.

<sup>65</sup> DELEUZE, 2005.

7

Mania já está sentada dentro do carro. O bloco inicia com o carro em movimento. Percebemos que é noite. Esse será um dos blocos em que Kiarostami deixará clara a sua presença como diretor; numa entrevista para Blouin e Tesson, ele afirma que nesse bloco “os diálogos foram previamente escritos”<sup>66</sup>.

No diálogo que se inicia, descobrimos que a passageira, que jamais aparecerá claramente, é uma prostituta. Por ser alguém que a sociedade iraniana - e se pensarmos bem, até mesmo a nossa sociedade ainda -, mantém à margem, esse diálogo será um dos mais ricos em todo o filme, diria até um dos mais poéticos. Poético no sentido de que algo se desprende dele naturalmente, se suspende, nos instiga... nos perturba.

Para Deleuze “a imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo.”<sup>67</sup>. O que acaba se suspendendo dos fotogramas do filme, é justamente esse pensar em si e no todo, essa reflexão que nos leva ao poético a partir do choque, no caso desse cinema iraniano, a partir do estranhamento.

Podemos considerar também esse um dos blocos que possui os diálogos mais benjaminianos, especialmente em relação à experiência, ao capitalismo na pós-modernidade (prostituição a partir de um olhar capitalista), à decadência e ruína, no caso dos valores tradicionais iranianos.

O conceito de experiência em Benjamin não é encontrado em uma obra específica. Em vários escritos do autor esse termo aparece, sendo em quase todos uma idéia central, senão uma expressão que vai se esconder por detrás de outras expressões, palavras e proposições, mas que vai estar de alguma maneira presente. Mas o que seria ter experiência? Vivenciar? Sentir? Talvez em *Ten* venham da prostituta essas respostas.

**Mania:** - *Bom, não quero te dar sermão. Nunca tive sua experiência, o que sentiu, o que experimentou.*

**Prostituta:** - *Por quê? O que está tentando provar?*

**Mania:** - *Eu não quis...*

**Prostituta:** - *Sensações? Que sensações? Qual você quer?*

---

<sup>66</sup> Ibid. p. 99.

<sup>67</sup> Ibid. p. 192.

Em seus estudos sobre Baudelaire, que faz da prostituição moderna um dos objetos principais de sua poesia, Benjamin diz que a prostituta é “a ur-forma do trabalhador assalariado, a que se vende para sobreviver<sup>68</sup>”. Colocando a prostituta como um emblema do capitalismo, como uma imagem dialética, que sintetiza a forma e o conteúdo da mercadoria, sendo mercadoria e venda de uma só vez.

Logo no início do bloco, vemos a prostituta irritada ao perceber que entrou no carro de uma mulher e quer de toda maneira voltar para o seu ponto na rua.

**Prostituta:** - *Pare aqui. Vou descer.*

**Mania:** - *Cometeu um erro? Não importa. Só estou interessada em conversar.*

**Prostituta:** - *Pare aqui. Vou descer. Aqui está ótimo.*

**Mania:** - *Pensou que eu fosse um homem?*

**Prostituta:** - *O que acha? Vou descer aqui.*

Mania, porém, quer conversar, quer saber da história da prostituta, suas intenções, suas experiências, seus desejos, seus porquês. Quer costurar a história da prostituta com a sua, nos provocando a fazer o mesmo, pois quanto mais a narrativa nos libera a percorrer nossa experiência, mais nos sentiremos montando o filme, do qual na verdade, somos co-autores (em especial nesse filme, onde existe claramente uma abertura na autoria). Lembra-nos Benjamin, que quanto mais a narrativa se desprender dos aspectos psicológicos que a cercam, tanto mais sentiremos que esse processo realmente passa pela nossa experiência.

Em relação ao tom poético desse bloco, podemos voltar a falar de cinema de poesia, pois já percebemos que o cinema de Kiarostami se aproxima muito ao chamado “cinema de poesia”, termo usado por Pasolini principalmente na década de 60, que pode ser conceituado da seguinte forma:

No cinema de poesia, a distinção se esvanecia entre o que a personagem subjetivamente via e o que a câmera objetivamente via, não em favor de uma ou de outra, mas porque a câmera adquiria uma presença subjetiva, adquiria uma visão interior, que entrava numa relação de simulação (mímesis) com a maneira de ver da personagem. (...) Esse novo cinema de poesia tem de ‘fazer com que se sintam a câmera’, enquanto o antigo cinema de prosa podia atingir maior poesia de conteúdo, não se desligava de uma narrativa clássica em que a câmera era formalmente esquecida <sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002. p. 227.

<sup>69</sup> Ibid. p. 181.

Porém entre todos os filmes de Kiarostami, *Ten* é o que menos se encaixa nesse conceito, pois apesar de presenciarmos um discurso indireto livre, temos um posicionamento de câmera, que não deixa de nos lembrar a todo momento que estamos dentro de um carro, dentro da intimidade daquelas personagens, dentro daquelas histórias. Mas estamos com o olhar preso. Muitas vezes somos chamados para fora, porém não somos levados até lá. Existe sempre uma margem, uma barreira - em forma do carro -, que será ultrapassada apenas por um enquadramento: justamente o da prostituta saindo do carro, caminhando pela frente desse à procura de um novo cliente, no final do sétimo bloco.

Esse movimento de câmera também dá a possibilidade para o espectador refletir sobre a situação de prostituição colocada no filme claramente como uma situação marginal. Ela não está nem dentro totalmente e nem fora. A prostituta deixa o carro e pela primeira vez, a câmera segue algo externo, porque ela pertence às ruas, ela é uma mulher pública. Bastaria esse plano para justificar o tom poético que acima acabamos de comentar.

Outro elemento que chama a atenção nesse bloco é a transformação na postura de Mania; ela começa o diálogo, vestindo a máscara de uma sociedade burguesa e até certo ponto, preconceituosa. É a vez de Mania se colocar numa posição tradicional, dentro da sociedade que ela tanto critica. Mas ao longo da conversa, vemos que é a prostituta que conduz a conversa, pois livre de qualquer amarra, deixa clara a não diferença entre seu trabalho e a posição que ocupa a maioria das mulheres iranianas.

**Prostituta:** - *É um emprego. É meu trabalho. E eu gosto. Que papo é esse de 'interessante'? Quem você pensa que é? Atrás desse volante, me dando sermão, me levando por aí. Não vou começar a chorar. 'É a vida! É o destino'!*

**Mania:** - *Sério. É interessante.*

(...)

**Prostituta:** - *Isso. Olha, é como... É dar e receber. Acha que não é igual com você?! Não é igual?*

**Mania:** - *O quê?*

**Prostituta:** - *Dar e receber?*

**Mania:** - *Com quem?*

**Prostituta:** - *Com seu marido, não rola um dar e receber? Quem te deu esse colar?*

**Mania:** - *É bijuteria. Não sou muito fã de jóias.*

**Prostituta:** - *Quem te deu?*

**Mania:** - *Meu marido.*

**Prostituta:** - *Viu? E na noite que ele te deu...*

*(Risos)*

**Mania:** - *Está dizendo que a vida é uma troca? É isso?*

**Prostituta:** - *Não me importa, mas você também tem a dar e receber. Você é a atacadista. Nós somos as varejistas.*

6



No sexto bloco, temos uma conversa entre Mania e uma amiga sobre questões religiosas. O que Mania coloca em pauta, é o uso do xador dentro das mesquitas. Confessa que gostaria de ter ido ao mausoléu aquele dia, porém não estava com a vestimenta apropriada, questionando também outros pontos da religião, até mesmo a funcionalidade da oração.

Antes, porém existe um momento no bloco que por mais uma vez Mania se irrita com o trânsito. Um homem que está na rua fala algo muito significativo. Vemos que apesar de Mania estar em um lugar privado, no caso, *dentro* do seu carro; *o fora*, o público, o homem lhe diz o que deve fazer. E não só isso, o homem faz um comentário que deixa claro que existem caminhos onde se pode percorrer de uma maneira apenas, negando a possibilidade do diferente, do inusitado, do imprevisto. Ou seja, as regras do trânsito traduzem a realidade patriarcal autoritária.

**Homem:** - *Vá por ali. Está é uma rua de mão única.*

**Mania:** - *Não acredito.*

**Homem:** - *Vai moça, vai.*

Nesse bloco, vemos um retorno ao oitavo bloco, em que Mania conversava com a velhinha que também estava indo ao mausoléu. Naquele bloco/tempo, Mania dizia não ter tempo para essas coisas. Percebemos que existe uma mudança em seu discurso, já que no oitavo bloco Mania é resistente e se posiciona da seguinte maneira:

**Velhinha:** - *Se quiser, olho o carro enquanto você ora.*

**Mania:** - *Não, obrigada. Tenho muito a fazer.*

**Velhinha:** - *Que Deus te abençoe.*

**Mania:** - *Ore por nós também.*

**Velhinha:** - *Em nome de S. Ali Akbar e de Imam Hossein ficarei no carro. Vá orar. Que Deus realiza seus desejos. Eu fico aqui... vai.*

**Mania:** - *Não. Estou com pressa. Preciso ir.*

No sexto bloco Mania passa a querer ir ao mausoléu, mas continua questionando alguns fatores, como por exemplo: porque orar se tudo está nas mãos do destino?

*Amiga: - Sim. Dizem que é o destino, claro. Quando ouço isso, não tenho vontade de vir ao mausoléu.*

*Mania: - Quando dizem que está tudo nas mãos do destino? Também digo a meu filho que o destino está por trás das coisas: ‘O que vier, virá.’ Ele diz que não entende o destino. Ele não consegue aceitar.*

Ao mesmo tempo em que gostaria de acreditar, se sente incapaz. Sua postura questionadora a impede e a faz mais uma vez ficar fora do que a sociedade gostaria de lhe impor.

*Mania: - Eu vim ontem e entrei sem problemas. Mas hoje, não me deixaram entrar sem o xador. Talvez por ser sexta, dia santo. Em alguns mausoléus, há alguns xadors para mulheres que não tem um. Ou, como dizem, se não estiverem corretamente cobertas. Não sei porque isso aconteceu hoje. Você vem todo dia?*

*Amiga: - Todo dia, não. Uma ou duas vezes por semana. Estou acostumada a vir aqui.*

*Mania: - Eu ainda não criei esse hábito... mas, ontem, eu vim. E também quis vir hoje. É interessante... Nunca imaginei que viria... a um mausoléu um dia para rezar.*

*Amiga: - Também nunca imaginei isso.*

*Mania: - Por quê? Você não acredita?*

*Amiga: - Na verdade, eu não acreditava.*

*Mania: - E agora?*

*Amiga: - Até um certo ponto... Na verdade, quando venho ao mausoléu, eu me acalmo.*

*Mania: - De qualquer forma... ainda não encontrei paz de espírito. Um dia...*

Não se pode deixar de perceber uma relação direta nesse bloco tanto com a velhinha religiosa como com a prostituta, a questão de dar e receber. Seria tudo nessa vida uma troca? Uma troca com Deus? Uma troca com os homens? Mania responde apenas que é interessante, da mesma forma como respondeu algumas das questões da prostituta.

*Amiga: - Antes, rezar parecia ridículo. Eu dizia: ‘Você reza para obrigar Deus a lhe dar coisas’.*

*Mania: - É interessante.*

5

Nesse bloco Mania já dirigindo, pára seu carro e conversa com o pai de seu filho que está dentro de outro carro, estacionado no lado oposto da rua. Essa conversa toda permanece em um enquadramento. Mas depois que Amin, entra no carro de Mania, a montagem é composta de planos e contra-planos. Existe uma indiferença por parte de Amin. Ele não gostou da idéia de estar com a mãe. Houve um salto no tempo, agora Amin já está morando com seu pai. Assunto discutido no nono bloco, quando Mania conversava com sua irmã.

***Irmã:** - Sabe o que está errado, mana? Amin se convence de que é infeliz. 'Minha mãe se casou de novo, mas meu pai não tem esposa'. Deixa ele. Deixe que vá para a casa do pai para conhecê-lo melhor. Não se iluda.*

***Mania:** - Não sei.*

***Irmã:** - Precisa deixar que ele conheça o pai.*

***Mania:** - Sei que está certa... mas uma relação tão próxima me machuca.*

No quinto bloco, percebemos que Mania aceitou a sugestão da irmã e agora pega seu filho algumas vezes com o pai. Mesmo assim, a relação entre os dois não parece ter mudado muito. O filho continua se irritando com a mãe, especialmente quando essa resolve pegar um atalho.

Como vimos, Mania está sempre à procura de novos caminhos, novas descobertas, tudo para responder as suas questões mais íntimas. Percebe que seu filho não quer ir para sua casa e resolve ir para casa de sua mãe, avó de Amin. Nesse bloco, a face que Mania mostra é de alguém mais paciente e conformada com a situação de estar longe de seu filho.

4

Esse bloco se distingue por se passar a noite. Tudo é muito obscuro, inclusive o discurso entre as personagens por algum tempo. Não entendemos o que aconteceu realmente com a irmã de Mania quando essa entra no carro. O enquadramento se mantém em Mania que parece estar impaciente com a situação de fraqueza de sua irmã. O quadro fica assim por algum tempo, depois corta para a irmã que chora no banco de passageiro.

Será a oportunidade para Mania deixar clara a sua posição em relação ao casamento. Não podemos deixar de lembrar que estamos falando de uma sociedade patriarcal na qual casamentos são para sempre e que Mania é divorciada. A irmã chora, porque foi abandonada pelo marido.

**Mania:** - *Qual é o problema agora? Esquece um pouco para comermos em paz. Já chega. Esquece. Você é fraca, muito fraca, entende? Se prende a alguém que te deixa assim.*

**Irmã:** - *Eu não sabia que gostava tanto dele.*

**Mania:** - *É inútil. Não entendo. Esqueça-o. Nós mulheres somos infelizes. Não nos amamos. Não sabemos como viver sozinhas. O que isso significa? Chega. Não pode depender apenas de uma pessoa. Está exagerando. A vida é tão vasta. Por que depender apenas de uma pessoa?*

**Irmã:** - *Por que não? Por que não ser diferente?*

**Mania:** - *Não é amor. É uma ilusão.*

**Irmã:** - *Se for ilusão, então, o que é amor?*

**Mania:** - *Primeiro, você deve amar a si própria. Você se desrespeita demais. Você se machuca. Ele se foi? E daí? Há mais que um homem no mundo. Ainda está chorando? Deixe-o também.*

No decorrer da narrativa, percebemos que foi o que Mania fez. Deixou o pai de Amin, para se casar com Mortaza. Porém, não foi muito fácil esse processo. Inclusive o filho a critica por isso. No primeiro bloco há uma pequena guerra entre mãe e filho, onde falam sobre esse assunto:

**Mania:** - *Tente ver a realidade.*

**Filho:** - *Qual é a verdade? Que mentiu no julgamento? Acusou meu pai de ser viciado em drogas.*

**Mania:** - *Quem disse isso?*

**Filho:** - *Você disse!*

**Mania:** - *Foi a forma de conseguir o divórcio. As leis apodrecidas dessa nossa sociedade não dão direitos às mulheres! Para conseguir um divórcio, a mulher tem de dizer que apanhou... ou que seu marido usa drogas! Uma mulher...*

**Filho:** - *Não grite na rua!*

**Mania:** - *Uma mulher não tem direito de viver! Uma mulher precisa morrer para poder viver? Eu grito se eu quiser. Direi o que eu quiser dizer!*

A repreensão do filho à sua mãe, e que toma, portanto, a posição de pai, mostra a força patriarcal que o apóia como aquele que vai ocupar a posição de autoridade na família, mantendo sua postura de adulto já assumida no bloco 10. No entanto, no quarto bloco vemos Mania muito mais calma e consciente de sua experiência. Quer ajudar sua irmã a ser livre de todas as amarras das “leis apodrecidas” daquela sociedade.

3



O que mais chama a atenção nesse bloco é o tempo da narrativa que volta ao passado. Amin entra no carro de Mania e quer saber como foi a conversa dela com sua tia, ocorrida no nono bloco, em que as duas discutiam a possibilidade de Amin morar com seu pai. Vimos que no quinto bloco, Amin já está morando com seu pai. E nesse terceiro bloco Kiarostami retoma a questão do menino ir ou não morar com o pai. É uma brincadeira temporal, em que o passado é tomado no presente e o presente se torna passado, já que inserido no final da narrativa, no caso, no final do filme.

Deleuze fala que:

Por um lado não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. (...) Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que já está antes e o que está depois. Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, pra sair da cadeia dos presentes. (...) É muito difícil, porque não basta eliminar a ficção, em favor de uma realidade bruta que então nos remeteria, ainda mais, aos presentes que passam. É preciso, ao contrário, tender a um limite, fazer com que entre no filme o limite de antes e de depois do filme, apreender na personagem o limite que ela própria transpõe para entrar e sair do filme, para entrar na ficção como num presente que não se separa de seu antes e de seu depois<sup>70</sup>.

Mesmo parecendo que mãe e filho agora têm uma conversa tranqüila, mais leve, porque a mãe está começando a concordar com que Amin more com seu pai, sendo o maior desejo do menino, no final desse bloco, vemos um retorno à questão da separação dos pais. Mania fala claramente sobre sua recusa em ser uma mulher iraniana tradicional, ou seja, quer na maioria das vezes ser uma mulher que esteja fora dessa sociedade tradicional de “leis apodrecidas”, porém permanece dentro sem angústia.

**Filho:** *-Esse não é problema. O problema é assumir as responsabilidades em casa. Não ter medo de lavar dois pratos à noite. Se virar sem uma empregada. Passar um dia ou uma noite sem uma empregada. Se tiver dinheiro, pode contratar alguém pra te ajudar.*

**Mania:** *- Preciso tirar fotos, pintar ou viajar. Tenho coisas mais importantes para fazer... do que lavar a louça ou aspirar os tapetes. Uma empregada pode fazer o trabalho de casa. Ela não sabe tirar fotos.*

---

<sup>70</sup> Ibid. p. 52.

Nesse diálogo vemos um desejo da mulher em ser livre de seus antigos papéis patriarcais, podendo observar também a importância que alguns costumes ocidentais modernos, têm tomado dentro das famílias iranianas, ainda governadas pelos aiatolás através de leis religiosas.

É um bom momento para se pensar o uso de câmeras digitais no dispositivo desse filme. Não é a primeira vez que Kiarostami usa câmeras digitais em seus filmes, mas nesse em especial, seu uso foi primordial, pois devolveu a intimidade das pessoas, aproximando o autor de sua obra, eliminando intermediários.

A primeira característica dessa nova tecnologia é a de suprimir o problema da iluminação, uma vez que, de certo modo, é a câmera que ilumina diretamente a cena. Além disso, deixaram de ser necessárias as presenças do operador-chefe e do operador de câmera<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 260.

2

Esse pode ser considerado o bloco mais chocante do filme, no sentido da violência em relação às leis patriarcais arcaicas: vemos a presença de uma mulher que raspa seus cabelos por causa de uma desilusão amorosa. Essa mulher é a amiga de Mania que no sexto bloco dizia que ia ao mausoléu para que o noivo decidisse logo a se casar. Aqui percebemos que ele não só não quis casar como a abandonou.

Mais uma vez Mania se coloca como aquela que ouve (aqui ela ocupa a posição mais específica de psicanalista) e como conselheira. Porém de uma forma diferente, sem estar irritada com a situação. Mania está numa posição de conformação e passa isso à amiga. Pergunta a ela somente a questão a respeito da sua atitude de raspar os cabelos, ato muito simbólico numa sociedade em que as mulheres reservam o cabelo para momentos íntimos familiares, representando portanto, um índice de feminilidade importante.

***Mania:** - Por que fez isso? Por que fez isso? De qualquer forma combina com você. Deixe-me ver. Por que está chorando? Sei que é difícil perder. Muito difícil. Infelizmente, perdemos às vezes.*

***Amiga:** - Não sei.*

***Mania:** - Não chore.*

***Amiga:** - Estou rindo e chorando.*

***Mania:** - O que sentiu quando fez isso?*

***Amiga:** - Eu me senti ótima. Parei de chorar. É a primeira vez que choro desde então.*

***Mania:** - Combina com você. Você é muito bonita. De verdade.*

Cortar os cabelos significa cortar também com toda a tradição e coloca a personagem numa posição que Mania durante o filme todo parece buscar: despojamento em relação à sociedade iraniana. Um reflexo do cristal, que atinge intimamente a personagem. Uma redenção...

É interessante observar que nessa cena, existe um desfoque na amiga a partir do momento que ela tira seu véu. Não se pode dizer que foi proposital, mas esse desfoque nos tira da “ilusão do real” e nos coloca diante da ficção, nos faz lembrar que estamos a ver através de um outro olhar. Mesmo assim, esses planos não deixam de atingir uma intensidade muito grande, nos colocando diante de uma situação de perda, de vazio, de corte.

1

Esse bloco possui as mesmos planos que o quinto bloco: o carro de Mania está estacionado de um lado da rua e ela espera por seu filho, que desce do carro do pai. O enquadramento é o mesmo, o figurino e o diálogo entre Mania e seu ex-marido também. A diferença é que o filme encerra no início da conversa entre mãe e filho; ainda quando Amin não começou a ficar irritado, dando-nos assim a sensação de eterno presente existente num cristal do tempo.

Por se tratar das mesmas cenas, há quem tenha escrito que o filme não comporta dez blocos, mas sim 9 + 1. Outros falam ainda que essa retomada no último bloco só reforça a “sensação do imobilismo do movimento”<sup>72</sup>. Porém o que podemos pensar é que *Ten* em sua montagem de blocos interrompidos intercalados com espaços vazios, acaba por possuir um tempo próprio, podendo ser visto como um tempo “qualquer”, termo inspirado no pensamento de Agamben. Com essa forma fílmica, *Ten* passa de um espaço desconectado de um tempo específico, ou seja, o carro, a um espaço vazio. Deleuze fala que muitas vezes

é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir delas muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro<sup>73</sup>.

Nessa dinâmica passamos de um momento qualquer a outro momento qualquer, mesmo que esse se apresente da mesma maneira, no caso, os personagens estando com o mesmo figurino, tendo a mesma conversa, mesmos enquadramentos. Porém será sempre um novo olhar, uma nova leitura dessa face do cristal do tempo.

---

<sup>72</sup> BERNARDET. 2004. p. 95.

<sup>73</sup> DELEUZE, 2005. p. 32.

#### 4 – BIBLIOGRAFIA GERAL

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. (Conferência em Genebra, 1995). Trad. Antônio Carlos Santos (texto fotocopiado).

\_\_\_\_\_. *Il giorno del Giudizio*. Roma: Nottetempo, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa Infinita – A palavra Plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução e organização Willi Bolle e Olgária Mattos. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. *O outro no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese da percepção: uma explicação histórica*. Trad. Ana Luiza Andrade (texto fotocopiado) 2005.

\_\_\_\_\_. *Dialética do olhar: Walter Benjamim e o projeto das Passagens*. Tradução Ana Luíza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BUÑUEL, Luís. Cinema, instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 333-336.

DA MATTA, Roberto. *A Casa & A Rua - Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. RJ: Ed. Rocco Ltda, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Dúvidas sobre o imaginário in Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

DERRIDA, Jacques. *A falar da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

FARIA, Octavio. "Eu creio na imagem". In.: *O fan*, nº 6. Rio de Janeiro, 1929.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 22. Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1983.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

HERTZ, Constança. *Do grupo do Cinema à teoria literária – O debate do Chaplin Club*.

GEERTZ, Clifford. *Observando o Islã*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 2004.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite/Saulo Pereira de Mello* – Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

\_\_\_\_\_. *Outono – O Jardim Petrificado*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

PEIXOTO, Mário. *Mário Peixoto – Escritos sobre Cinema/organização Saulo Pereira de Mello*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.



TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

#### 4.1 – Bibliografia Específica – Cinema Iraniano

ARAUJO, Inácio. *Kiarostami transfigura realidade com poesia*. Folha de São Paulo, 2.nov.1994.

BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

ELLENA, A. *Reeducar la mirada: el cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

KIAROSTAMI, Abbas. *As estradas de Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *A arte da inadequação*. Folha de São Paulo. 17/10/2004. Caderno Mais!

\_\_\_\_\_. Cahiers du Cinéma 461, nov. 1992. In: *O sabor do Irão*. Lisboa, 1999. Cinemateca Portuguesa.

MAKHMALBAF, Mohsen. *O Afeganistão*. São Paulo: Edições da Mostra Internacional de Cinema, 2001.

YOUNG, Deborah. *Kiarostami antes del sabor*. Tradução de Variety International Film Guide, 1996. In: Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi y los otros. Montevideu: Cinemateca Uruguay, s.d.

MELEIRO, Alessandra. *Tela vendada*. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, p. E1 e E2, 9.dez.2003.

\_\_\_\_\_. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

TAPPER, Richard. *The new Iranian Cinema – politics, representation and identity*. New York: I.B. Tauris Publishers. 2002.

## 5 – FILMOGRAFIA

ALABDALLA, Hala. *Eu sou aquela que traz flores para o túmulo dela*. 2006.

BARMAK, Siddiq. *Osama*. 2003

FOROUZESH, Ebrahim. *O jarro*. 1991.

GHOBADI, Bahman. *Tartarugas podem voar*. 2004.

HAGHIGHAT, Mamad. *Dois Anjos*. 2006.

KIAROSTAMI, Abbas. *10 (Ten)*. 2002.

\_\_\_\_\_. *10 on Ten*. 2004.

\_\_\_\_\_. *Five*. 2004.

\_\_\_\_\_. *Através das Oliveiras*. 1994

\_\_\_\_\_. *Close-up*. 1990.

\_\_\_\_\_. *Onde fica a casa de meu amigo?* 1987.

\_\_\_\_\_. *O gosto de cereja*. 1996.

\_\_\_\_\_. *O vento nos levará*. 1999.

\_\_\_\_\_. *Vida e nada mais*. 1992.

MAJIDI, Majid. *A cor do paraíso*. 2000.

\_\_\_\_\_. *Baran*. 2000.

\_\_\_\_\_. *Filhos do Paraíso*. 1997.

MAKMALBAF, Mohsen. *O ciclista*. 1988.

\_\_\_\_\_. *O grito das formigas*. 2006.

\_\_\_\_\_. *Kandahar*. 2000.

MAKMALBAF, Samira. *A maçã*. 1997.

\_\_\_\_\_. *Às cinco da tarde*. 2002.

\_\_\_\_\_. *11 de setembro*. 2002.

PANAHI, Jafar. *O espelho*. 1996.

\_\_\_\_\_. *O balão branco*. 1995.

## 6 – ANEXO

### Transcrição de *TEN* – Abbas Kiarostami

10

Mania: - Abra a Janela. Deixa entrar algum ar. Eu compro sorvete pra você, se quiser.

Filho: - Estamos atrasados. Anda!

Mania: - Não. Nima disse que a competição começa às 9:45, são só 9:20.

Filho: - O Nima não vem?

Mania: - Nima? Não sei se ele virá. Ele estava gripado. Mas seu padrasto Mortaza disse que deve levá-lo à piscina depois do café da manhã. Tudo bem?

Filho: - Tudo.

Mania: - Hoje temos tempo. Posso até comprar sorvete. Viva...

Filho: - Mas leva meia hora para chegar na piscina daqui. Preciso estar lá às 9:45.

Mania: - Estará lá às 9:45 e vai esperar 15 minutos no sol. O que foi?

Filho: - Estou bem. Omid!!! Omid!!!! Eu o vi no parque.

Mania: - “Tempos estranhos, meu querido”. Uma amiga me ligou ontem à noite.

Filho: - Quem?

Mania: - Você não a conhece. Ela ligou...

Filho: - E daí se ela te ligou ou não?

Mania: - Estou falando com você. Deixe-me terminar. Quando falo, você fala mais alto.

Filho: - E daí?

Mania: - É falta de educação! Deixe-me terminar e vai entender!

Filho: - Não quero ouvir o que ela te disse.

Mania: - Que pena. Você ouve todo mundo. Mas se recusa a ouvir sua própria mãe.

Filho: - Por que vai fazer um sermão de novo? Sempre tem que falar.

Mania: - Eu dou sermão?

Filho: - Sim. Quando for grande, será assim... Vai fazer assim, vai fazer assado.

Mania: - Pense o que quiser.

Filho: - Vai me dizer que tem uma amiga que a mãe dela se divorciou. Eu sei disso.

Mania: - Não. Pelo contrário. Ela me falou porque seus pais nunca se separaram. E sempre viveram na merda, cheios de problemas!

Filho: - Eu sabia que ia dizer isso! Que foi bom você ter divorciado do papai. Que era ele que estava errado. Pode falar o que quiser. Eu não acredito! Eu não acredito!

Mania: - Então, não acredite. Você só fala pra brigar. Como aquelas crianças cheias de ódio. Não me casei de novo só pra te dar um outro pai. Ele é um bom companheiro para mim, um amigo. Mas você não olha para ele ou compara. O que eu podia fazer com seu pai?

Filho: - Começou de novo!

Mania: - Como ousa?

Filho: - Fala baixo!

Mania: - Fala baixo você!

Filho: - Você começou: “Tenho uma amiga...”

Mania: - Não me deixou falar.

Filho: - Você sempre começa, mãe.

Mania: - Amin, se vivermos até os 100 anos, ainda vamos discutir. A menos que me escute e comece a pensar. Precisa ter suas próprias experiências... para compreender a vida. Você é igual a seu pai. Ele me isolou, me destruiu. Ele só me queria para si.

Filho: - Fala baixo! Fala baixo, senão não vou te escutar.

Mania: - Vou dizer o que tiver de dizer.

Filho: - Não quero escutar!

Mania: - Então tampa os ouvidos!

Filho: - Começou de novo!

Mania: - Que bom pra você! Você é obstinado, cheio de raiva. Quer se vingar. Você é zangado assim, porque se recusa a ver a realidade. Quer que me sinta culpada. Quer que eu tenha pena de você.

Filho: - Quero o quê?

Mania: - Quer que eu tenha pena de você.

Filho: - Não posso ouvir.

Mania: - Não pode ouvir. Pode, sim. Quer que me sinta culpada? Não vai funcionar.

Filho: - É só entrar no carro e ela começa de novo. Dá um tempo! Quero um pouco de paz e tranquilidade!

Mania: - Você se recusa a ouvir.

Filho: - Não quero e não preciso ouvir.

Mania: - E eu preciso?

Filho: - Já falamos tudo isso ontem.

Mania: - Eu não disse tudo.

Filho: - Pare de falar.

Mania: - Então, me escuta. Não estou gritando. Este é o meu tom de voz. Meu tom de voz...

Filho: - Escuta! Já falou tudo em casa! Você fala assim que entramos no carro.

Mania: - O Mortaza está em casa. Não há privacidade.

Filho: - Sua vaca imbecil...

Mania: - Parabéns! Parabéns!

Filho: - Assim que eu entro no carro, você começa de novo. Não é hora de falar nisso.

Mania: - Duas frases e eu calo a boca. Duas frases e eu nunca falo de novo. Eu me sinto completa, como um rio que corre. Eu era como uma lagoa estagnada. Minha mente estava devastada.

Filho: - Já são três frases, e é tudo porcaria. Nunca mais vou ouvir suas mentiras.

Mania: - Mentiras, por quê?

Filho: - Não vou ouvir. Não vou mais ouvir você. Está me dizendo de novo que estava certa em se divorciar. Que o papai estava errado.

Mania: - Pode achar que seja errado. Mas é bom pra mim e estou feliz.

Filho: - Você só pensa em si mesma.

Mania: - Se você se ama... pode amar outra pessoa. Mas, se não...

Filho: - Chega. Você fala demais! Não vou falar nada!

Mania: - Ótimo. Fale baixo.

Filho: - Primeiro você, depois eu.

Mania: - Antigamente eu implorava pelo amor de meus pais. Implorava por um pouco de amor.

Filho: - Já chega! Ta falando muito!

Mania: - Não vai ficar comigo hoje.

Filho: - Não quero!

Mania: - Sabe por quê? Porque você me quer só pra você.

Filho: - Não quero que você seja minha.

Mania: - Mais desculpas! Quer que eu seja sua! Você é igual a seu pai.

Filho: - Quer provar que estava certa em se separar e eu não aceito isso. Você sempre procurou encrenca. Não sou burro.

Mania: - Pense o que quiser.

Filho: - Você ferrou tudo.

Mania: - Pense o que quiser.

Filho: - Pode pensar assim também.

Mania: - Um homem que não se ama, não ama ninguém. Se alguém fede de podridão, ele vai feder em todos os lugares. Tira a mochila da cara!

Filho: - Chega. Já falou suas duas frases.

Mania: - Sai da frente!

Filho: - Você me irrita todos os dias.

Mania: - Acalme-se.

Filho: - Não dá! Você me deixa louco! Ela não entende!

Mania: - Sai da frente.

Filho: - Não posso morar com você.

Mania: - Por quê?

Filho: - Não posso. Porque você é uma mulher egoísta.

Mania: - O que eu fiz?

Filho: - Sabe mãe. Falo com você calmamente...

Mania: - Eu também.

Filho: - Você se empolga. Mortaza não é meu pai de verdade. Meu pai não pôde tomar conta de mim. Isso tudo me deixou confuso e arruinou a minha vida. Não posso morar com você. Mas assim que meu pai se casar, vou morar com ele.

Mania: - Ótimo. Vá em frente. Mas não me chame de egoísta. Em vez disso, diga: 'Quero a mamãe só pra mim.' Mas ela não pertence a ninguém. Só a ela mesma.

Filho: - Mãe, você não me deixou terminar. Você nunca vai aprender a conversar. E nunca será nada!

Mania: - Parabéns! Parabéns! Obrigada. Eis o resultado.

Filho: - Resultado de quê? O resultado de seu egoísmo.

Mania: - Me dá um exemplo.

Filho: - Um exemplo de seu egoísmo. Você só amou a si mesma. Só pensou em si mesma. Não pensa em mais ninguém.

Mania: - Amin, vou te dizer uma coisa. Ninguém pertence a ninguém, nem você. Você é meu filho, mas não é meu. Você pertence a este mundo.

Filho: - Claro!

Mania: - Tentamos viver aqui.

Filho: - É verdade, mas você não me deixa falar. Sou só uma criança. Não posso pertencer a mim. Preciso crescer para ter idade para poder pertencer a mim mesmo.

Mania: - Qual é o seu problema hoje? Você precisa ser meu? E seus direitos?

Filho: - Não. Não posso. Você só pensa em si mesma. Você saiu...

Mania: - Para onde?

Filho: - Você cruzou para o outro lado. Você saiu desta vida. Você me deixou na casa do papai. E agora quer seu filho? Agora não dá!

Mania: - Seu pai também é obsessivo, desconfiado e superficial.

Filho: - Ele não é desconfiado.

Mania: - Quando casei com Mortaza, não insisti que ele fosse seu pai.

Filho: - Como vou saber? Diga algo verdadeiro.

Mania: - Nunca disse que queria substituir seu pai por meu marido.  
Filho: - Você nunca falou.  
Mania: - O quê?  
Filho: - Você deixou bem claro. Consegue dizer coisas sem palavras.  
Mania: - Nuca fiz isso.  
Filho: - Fez, sim.  
Mania: - Pedi ao Mortaza para ser gentil, cuidar de você e te amar.  
Filho: - Cuidar de mim? Ele me irrita!  
Mania: - O que ele fez pra você?  
Filho: - Odeio ele!  
Mania: - Não fale com ele, se o odeia ou se ele te irrita. De qualquer forma, ele é meu amigo e um bom companheiro.  
Filho: - Juro que vou jogar minha pasta pra fora! Não agüento mais. Você me deixa louco. Me deixa louco com suas palavras. Além disso, já passou da piscina.  
Mania: - Ainda não chegamos.  
Filho: - Chegamos, sim. Mas esquece. Olha, o Mortaza é um estranho pra mim. Como qualquer outro homem. Como aquele, ou qualquer outro. Ele não é meu pai. Tipo o Peyman... Ele é como o Peyman pra mim.  
Mania: - Chega. Ele não é mais nada.  
Filho: - Não quero comer a comida dele. Sou obrigado.  
Mania: - Quem te ensinou a falar assim?  
Filho: - Ninguém. Aprendi sozinho.  
Mania: - Comida de quem?  
Filho: - Não quero que alguém pague pela minha comida... como se eu fosse pobre ou um órfão.  
Mania: - Quem te ensinou esse lixo? Amigos compartilham tudo, um de cada vez.  
Filho: - Não sou amigo dele. Ele é um estranho pra mim. Ele é seu amigo, não meu.  
Mania: - É burrice sentir-se assim. 'Não quero vê-lo na sua mesa de padrasto'. É o que seu pai diz, não você. Você é uma criança inocente que ama a todos.  
Filho: - Você é mais obsessiva que meu pai. Ou é ele ou você é pior que ele. E eu estou ficando louco. Se eu vou na casa dele, ele diz: 'Sua mãe te faz dizer que sou estourado... e que sou doente'. Juro que não é verdade. Você me diz que meu pai me dá essas idéias. Já estou de saco cheio!  
Mania: - Não devia estar. Tente ver a realidade.  
Filho: - Qual é a verdade? Que mentiu no julgamento? Acusou meu pai de ser viciado em drogas.  
Mania: - Quem disse isso?  
Filho: - Você disse!  
Mania: - Foi a forma de conseguir o divórcio. As leis apodrecidas dessa nossa sociedade não dão direitos às mulheres! Para conseguir um divórcio, a mulher tem de dizer que apanhou... ou que seu marido usa drogas! Uma mulher...  
Filho: - Não grite na rua!  
Mania: - Uma mulher não tem direito de viver! Uma mulher precisa morrer para poder viver? Eu grito se eu quiser. Direi o que eu quiser dizer!  
Filho: - Diga calmamente! Fala baixo!  
Mania: - E ele me acusa.  
Filho: - Nunca.  
Mania: - Eu fugi...  
Filho: - Não grite!  
Mania: - Grito! Eu era como um zumbi. Um zumbi!

Filho: - Não grite! Vou te mostrar o que vou fazer.

Mania: - O que está fazendo?

Filho: - Sua idiota imbecil. Nunca vi alguém tão imbecil.

Mania: - Parabéns.

Mania: - Senhor? Vai sair? Agora pode passar? Tem bastante espaço. Vem... para trás. Pode vir. Tem espaço. Passou.

## 9

Irmã: - Ponha atrás.

Mania: - Atrás? Seis mil tomans jogados fora!

Irmã: - São frutas para os hóspedes e estão baratas.

Mania: - É verdade. Percebi que...

Irmã: - Cuidado aí atrás. Ele está deixando um passageiro.

Mania: - Estava na escola?

Irmã: - Dou aula todos os dias. Tenho um emprego.

Mania: - Todo dia? E Iliade?

Irmã: - Ele fica no maternal ou vem comigo.

Mania: - Ele não vai te acusar de abandoná-lo no maternal?

Irmã: - É claro que não.

Mania: - Hoje em dia, as crianças acusam os pais por tudo.

Irmã: - Estão errados. Os pais não podem se matar. Vá em frente. Pode descer depois.

Mania: - Eu queria pegar o bolo dele.

Irmã: - Um bolo?

Mania: - Um bolo simples. Aí em cima, eu coloco: 'Feliz Aniversário, Mortaza'.

Irmã: - Vai comprar na padaria?

Mania: - Lembro que acusávamos a mamãe de ser uma péssima mãe... porque trabalhava dia e noite.

Irmã: - Eu disse para esperar até seu filho ser mais velho para entender. Você disse: 'Deixo meu filho livre. Aceito meus erros'. Você nunca pode... Vá por ali.

Mania: - É sem saída?

Irmã: - Não. Pode ir. Você passa por muitos problemas e depois se arrepende.

Mania: - Agora ele diz: 'Você não é uma boa mãe. Prefere seu trabalho a mim'. Eu digo: 'Querido...'

Irmã: - Um maternal nem sempre é uma boa coisa. Com 1 ou 2 anos, não é bom. Mas, com 3, especialmente com um filho único, é ideal. Continua em frente. Depois do ponto de ônibus, vire na avenida principal. Sabe o que está errado, mana? Amin se convence de que é infeliz. 'Minha mãe se casou de novo, mas meu pai não tem esposa'. Deixa ele. Deixe que vá para casa do pai para conhecê-lo melhor. Não se iluda.

Mania: - Não sei.

Irmã: - Precisa deixar que ele conheça o pai.

Mania: - Sei que está certa... mas uma relação tão próxima me machuca.

Irmã: - Eu sei. Um dia, você disse que não deveríamos ter nenhum laço. Eu te disse que laços acontecessem naturalmente. Você passa a gostar do que ama.

Mania: - É verdade.

Irmã: - Não pode negar.

Mania: - Estou esperando que ele perceba isso. Quando? Eu não sei. Olha aquele cara. Que idiota.

Irmã: - Deixe-os. São motoristas de caminhões.

Mania: - Sai da frente!

Irmã: - Que idiota.



Mania: - Estão prendendo o trânsito. As pessoas andam malucas, hoje em dia.

Irmã: - Vá. Siga-o Rápido. Siga-o. Vai. Não pare. Encoste aqui. A padaria é bem ali. Estacione na sombra, embicada.

Mania: - Espere um minuto.

Irmã: - Não vou me mover.

Mania: - O que ele disse?

Irmã: - Que não pode estacionar na frente da loja dele.

Mania: - Só um segundo. Eu já volto. Senhor! Só um segundo. Volto em um minuto. Do lado de fora da padaria, estão vendendo fitas e CDs novos.

Irmã: - O que ele está fazendo?

Mania: - Quer dinheiro? Aqui... Ganham fácil. Eu juro...

Irmã: - Seu marido faz 39?

Mania: - Faz.

Irmã: - Ano que vem terá 40?

Mania: - Achei que ele fosse um ano mais velho. Ele ainda tem tempo.

Irmã: - Bahram é um ano mais novo que Mortaza.

Mania: - Um ano mais velho...

Irmã: - Ele é um ano mais novo.

Mania: - Quantos anos ele tem?

Irmã: - Ele nasceu em 1964. E Mortaza em 1963.

Mania: - Tem razão. Ele tem 39. Ainda tem 38.

Irmã: - Está fazendo 39.

Mania: - Precisa de uma vela de 38.

Irmã: - Deixe-o envelhecer. Por que vai por aqui? Quebrei a unha.

Mania: - Por onde vou? Se fosse pra mim, escolheria uma vela de 25 anos.

Irmã: - Tenho certeza de que sim.

Mania: - Mas quem se importa com os seus?

Irmã: - As irmãs dele estarão lá depois?

Mania: - Sim.

Irmã: - Perguntarão: 'É 2001. Por que sua mulher comprou vela de 39 anos??'

Mania: - Iliade vai à escola perto da sua casa?

Irmã: - Não. Não é bom mudar de escola. Vá por aqui. Eu queria falar sobre Amin. Na verdade, ele não tem ido bem. Você é a mãe dele e eu não queria me meter. Eu o vi nas férias. Ele tornou-se mau. Mamãe falava direito com ele, mas ele ficava gritando. Mamãe disse: 'Quanto mais eu ajudo, mais ingrato ele é'. Eu disse: 'Ela é a sua avó. Não pode tratá-la assim. Pra que isso? Você faz parte da família'. Por aqui não. Tem buraco. Na mosca. Ele brincava com Iliade e dizia: 'Tia, se ele chegar perto de mim, eu bato nele'. Eu falei: 'É uma criança e quer brincar. Ele não sabe. Seja gentil com ele. Converse com ele para controlá-lo'.

Mania: - Ele não fez isso?

Irmã: - Não. Não com Bahram. Ele não percebe que é adulto, um homem. Ele falou palavrões: 'Que babaca'! Eu disse: 'Pare. Era engraçado quando você era pequeno. Mas ninguém mais ri de você. Você já cresceu. Seja sensato.' Ele precisa ir para a casa do pai. Ele cuidará dele. Ele não vai chamá-lo de 'escroto'. Se ele disser...

Mania: - Tomara.

Irmã: - Vai ser bom pra ele. Não se preocupe. Não fique tão aborrecida. Ele não estará em qualquer lugar. Estará na casa do pai. Não vai colocá-lo num orfanato. Vá por aqui. Você vai acabar sozinha com Mortaza. Sem o filho de Mortaza ou Amin.

Mania: - Não é fácil.

Irmã: - Não é fácil, mas precisa tentar. Veja aquela velhinha. Ela já não se agüenta mais nas pernas, mas, ainda assim anda.

Mania: - Não estará aqui por muito tempo.

Irmã: - Não pare.

Mania: - Quer carona? Prefere andar?

Velhinha: - Obrigada!

Mania: - Tchau. Um dia, serei como ela.

Irmã: - Se ele for pra casa do pai... por que está preocupada? Não estará em qualquer lugar. O pai devia ter cuidado dele antes. Ele não o fez. Agora, bem feito. Não se preocupe com o que as pessoas dizem. Diga: 'Ele sempre viveu comigo, agora, está com o pai. Na idade dele o filho precisa que o pai vá às competições. Para jogar futebol ele precisa do pai. Até para os banhos. Ele não pode ir comigo agora'. Então não tem problema. Pare aqui. Na próxima casa. Encoste. Vou correr para pôr o bolo na geladeira. Não vá mais a frente. Tem pedras.

Mania: - Vá. Leve o bolo.

Irmã: - Pare aqui. Vou levar isso tudo.

## 8

Mania: - Oi. Aqui é sem saída?

Velhinha: - Não. Aonde quer ir?

Mania: - Quer uma carona?

Velhinha: - Vou ao mausoléu de Ali Akbar.

Mania: - Entre do outro lado.

Velhinha: - Que Deus te abençoe. Que ele nos salve de todas as preocupações.

Mania: - Com o que se preocupa?

Velhinha: - Se quiser... Se quiser ir por aqui...

Mania: - Estou perdida. Não conheço aqui.

Velhinha: - Não vá por aqui. Não vai levar a lugar nenhum.

Mania: - Devo voltar?

Velhinha: - Não.

Mania: - Onde é o mausoléu?

Velhinha: - Ali.

Mania: - Vou fazer o retorno e pegar a outra rua. Por que está indo lá?

Velhinha: - Vou de manhã, ao meio-dia e ao pôr do sol. Oro pelos meninos e pelas meninas. Oro pelos idosos e pelas idosas.

Mania: - Só vai lá para orar?

Velhinha: - Oro lá e em qualquer lugar.

Mania: - Seus desejos são realizados?

Velhinha: - Só Deus realiza desejos. Minhas orações não precisam disso. Meu marido morreu, meu filho de 12 anos também. É por isso que oro. Também vendi minha casa para ir numa peregrinação à Síria. Este é o rosário de São Roqyé...

Mania: - Deixe ver.

Velhinha: - E este é de Imam Hossein.

Mania: - É bonito. Toma. É tão lindo! Toma.

Velhinha: - Juro pelos braços feridos de São Abolfazl que estas são as únicas riquezas que possuo.

Mania: - Só este rosário?

Velhinha: - Já vivi muitos infortúnios. Mas dei tudo que possuía... a alguém que tinha 12 filhas. Eu tive 20 travesseiros, eu juro. Já estive em Ispahan. Tenho uma filha com sete filhos. Ela tem um tumor no estômago e tem medo de fazer a cirurgia. Ela ficou três dias. Saiu hoje de manhã com duas de suas filhas. Ela acabou de casar uma das filhas. Está grávida de três meses. Dei todas as minhas coisas. Dez travesseiros para cada uma delas. Juro sobre o Imam Reza. Que Deus seja louvado. Dei meus oito colchões. Também dei todas as minhas colchas.

As pequenas e as grandes. Também fui numa peregrinação para Meched há duas semanas. Este caminho leva ao mausoléu de Ismail. Aquele caminho leva ao mausoléu de Ali Akbar. Que Deus realize seus desejos.

Mania: - Lá está a placa do mausoléu.

Velhinha: - É. Que bom. Que seus desejos se tornem realidade. De todos os ricos do mundo, tirando Deus, só conheço esta.

Mania: - Muito bem. Quanto menos laços você tiver, melhor você vive.

Velhinha: - Tomara. Quando eu morrer ... Dirão que você partirá de onde veio.

Mania: - Sempre vem a pé?

Velhinha: - Às vezes, sim. Às vezes, me dão carona. Vê todas estas pessoas? É sexta-feira, claro. É aqui.

Mania: - É aqui, sim.

Velhinha: - Se quiser, olho o carro enquanto você ora.

Mania: - Não, obrigada. Tenho muito a fazer.

Velhinha: - Que Deus te abençoe.

Mania: - Ore por nós também.

Velhinha: - Em nome de S. Ali Akbar e de Imam Hossein ficarei no carro. Vá orar. Que Deus realiza seus desejos. Eu fico aqui... vai.

Mania: - Não. Estou com pressa. Preciso ir.

Velhinha: - Olha. Estou indo. Já vim de manhã, ao meio-dia e agora.

Mania: - Que Deus a preserve.

Velhinha: - Tchau.

Mania: - Que Deus ajude a todos.

Velhinha: - Que Deus realiza tudo o que desejar.

Mania: - Obrigada. Tchau.

## 7

Prostituta: - Pare aqui. Vou descer.

Mania: - Cometeu um erro? Não importa. Só estou interessada em conversar.

Prostituta: - Pare aqui. Vou descer. Aqui está ótimo.

Mania: - Pensou que eu fosse um homem?

Prostituta: - O que acha? Vou descer aqui.

Mania: - Ta. Mais na frente.

Prostituta: - Já foram.

Mania: - Eu te levo.

Prostituta: - Aqui, já disse.

Mania: - Vi você saindo do Mercedes.

Prostituta: - Mas que saco! Pare aqui! Mais na frente ninguém passa por aqui. Me deixa descer aqui.

Mania: - Eu te deixo onde quiser.

Prostituta: - Não irei a lugar nenhum. Me deixa aqui.

Mania: - É mesmo? Por que faz isso?

Prostituta: - Por quê, não? Dá um tempo! Vai me dar sermão? É um emprego honesto e decente. Me deixa sair!

Mania: - É interessante que uma moça da sua idade...

Prostituta: - Não muito longe. Aonde vai me levar? Depois, terei de voltar a pé. Me deixe aqui ou voltarei para onde eu estava.

Mania: - Eu te trago de volta. Quantos anos tem? Não. É sério. Quantos anos tem?

Prostituta: - Que é isso? Quantos anos tem?! Me deixa sair. Não precisa me levar de volta. Vou descer aqui.

Mania: - Finja que sou um homem. Imagine.

Prostituta: - Você é louca. Como posso imaginar isso?

Mania: - Só imagine que sou um homem.

Prostituta: - Ainda não estou trabalhando nesse campo. Só estou trabalhando no primeiro...

Mania: - Só teve experiências com homens. Converse com uma mulher, pra variar. Eu gostaria de saber...

Prostituta: - Mas não posso fazer nada por você. Você não se enganou?

Mania: - Não. Por que faz isso?

Prostituta: - Por quê? Sexo, amor, sexo, sexo, sexo.

Mania: - A vida se resume nisso?

Prostituta: - É um emprego. É meu trabalho. E eu gosto. Que papo é esse de 'interessante'? Quem você pensa que é? Atrás desse volante, me dando sermão, me levando por aí. Não vou começar a chorar. 'É a vida! É o destino'! Que lugar é esse? Vá a algum lugar com gente, onde carros passem. Isso aqui é o fim do mundo. O lugar está deserto.

Mania: - Sério. É interessante.

Prostituta: - Lá vamos nós de novo.

Mania: - Eu freei, você pensou que eu fosse um homem e entrou. Surpresa! Sou mulher!

Prostituta: - Achou que eu fosse um cara?!

Mania: - Não! Vi você sair do Mercedes.

Prostituta: - Você está pior do que eu.

Mania: - Estou falando a verdade. Não achei que você fosse entrar.

Prostituta: - Eles estavam lá por mim. Eu entrei e os espantei para você. Bem feito. Nós os espantamos.

Mania: - Bom, não quero te dar sermão. Nunca tive sua experiência, o que sentiu, o que experimentou.

Prostituta: - Por quê? O que está tentando provar?

Mania: - Eu não quis...

Prostituta: - Sensações? Que sensações? Qual você quer?

Mania: - Tudo que é sexual é interessante para você!?

Prostituta: - Nem tudo. O que é sexual? Vocês é que se concentram em sexo. Não vemos o sexo nisso. Vou tirar os sapatos. Meus pés doem.

Mania: - Está nas ruas há muito tempo?

Prostituta: - É meu trabalho e eu gosto. Não pense...

Mania: - É muito interessante. Nunca pensa em pecado ou culpa? Foi besteira perguntar isso, não?

Prostituta: - Culpa?

Mania: - Sério. Por que faz isso? Quando te vejo nas ruas...

Prostituta: - Por que não se faz a mesma pergunta? Por que você não faz? Por que você não faz? É casada?

Mania: - Sim, sou casada.

Prostituta: - É casada. Ele te ama?

Mania: - É bom. Nos damos bem.

Prostituta: - Ele diz 'Eu te amo' ?

Mania: - Acho que sim.

Prostituta: - Olha. Não conte a ninguém. Mas eu os vejo. Quando estão na cama comigo... as esposas ligam: 'Querido'.

Mania: - Elas ligam para os maridos?

Prostituta: - Sim. É fácil com um celular. 'Querido, querido'. 'Eu estava saindo do trabalho'. 'Se cuida. Também te amo'. Ele diz 'Eu te amo' e desliga. A maioria consegue dizer eu te amo.

Mania: - Quer dizer que eles mentem?

Prostituta: - Na cama, quando estão comigo...

Mania: - Isso é normal com muitos dos nossos homens.

Prostituta: - O quê? E a pobre esposa é como você. Acha que seu marido é fiel e só ama você?

Mania: - Se são assim, por que faz isso?

Prostituta: - Eu gosto.

Mania: - Você é uma mulher. Eu também. Você não precisa...

Prostituta: - Não. Não fale assim. Que você é burra e que eu sou esperta.

Mania: - Por que acha isso? É interessante.

Prostituta: - Acha que somos todas burras? Sempre me perguntei: 'Por que elas fazem isso'?

Lembro que alguém me disse: 'Você pode acabar como elas. Não deve... Não deve gozá-las. Isso também pode acontecer a você.

Mania: - Pode me gozar. Eu não ligo.

Prostituta: - De jeito nenhum. Sei o que estou fazendo. Sei a vida que levo. Pode me dar sermão. Não me importo.

Mania: - De jeito nenhum.

Prostituta: - Gosto do meu trabalho.

Mania: - Você não passa a gostar dos homens com quem dorme? Não se apaixona? Não gosta de sentir algo por eles antes de fazer amor?

Prostituta: - Do que está falando?

Mania: - Você não precisa disso?

Prostituta: - Eu costumava precisar. Mas eu precisava tanto disso... Esse é o problema. Vocês se prendem demais a seus homens. Você se prende demais a seu marido. Sabia disso? Você se prende demais ao seu marido. Para se satisfazer. Por quê? Para satisfazer suas necessidades. Só precisa saber que ele esteve com outra mulher. Não sei o quanto ele te ama.

Mania: - Quer dizer...

Prostituta: - Deixe-me falar. Me escuta. Você só precisa saber se ele tem outra mulher.

Mania: - Foi por isso que você começou a fazer o que faz? Foi?

Prostituta: - Não. Olha. Não estou suspirando por estar infeliz. Suspirei porque eu era infeliz. Meu pé dói. Não é isso. Eu era infeliz. Ele me dizia: 'Você será a única até o dia em que eu morrer'. Eu acordava pensando nele.

Mania: - Marido ou namorado?!

Prostituta: - Estávamos noivos. Eu acordava pensando nele. Eu o amava tanto. Eu era uma tola. Eu falava: 'Sou só sua'. E ele dizia: 'Você é minha e eu sou seu'. Entendeu? Entendeu?

Mania: - Agora não pertence a ninguém.

Prostituta: - Não sei. Não me importa.

Mania: - Acha que a vida é mais fácil, agora?

Prostituta: - Agora? Minha vida é fácil. Não preciso de nada ou de ninguém. Vocês todas são infelizes. Se seu homem disser a coisa errada, ou não dormir com você... Eu sei. Nada de sexo hoje à noite. Isso não nos incomoda. E o dinheiro? Sem sexo, sem dinheiro. Mas isso te faz se desesperar com outras coisas.

Mania: - Quer dizer que faz isso pelo dinheiro? Não sente a necessidade de mais sentimento?

Prostituta: - Não. Às vezes, eu gozo.

Mania: - Você goza?

Prostituta: - Às vezes.

Mania: - Não pensa e não passa a gostar de ninguém?

Prostituta: - Tenho cara de idiota? Como você?!

Mania: - É um contrato com você mesma. Você tem dinheiro, sexo e tudo o mais?

Prostituta: - Isso. Olha, é como... É dar e receber. Acha que não é igual com você?! Não é igual?

Mania: - O quê?  
Prostituta: - Dar e receber?  
Mania: - Com quem?  
Prostituta: - Com seu marido, não rola um dar e receber? Quem te deu esse colar?  
Mania: - É bijuteria. Não sou muito fã de jóias.  
Prostituta: - Quem te deu?  
Mania: - Meu marido.  
Prostituta: - Viu? E na noite que ele te deu...  
Mania: - Está dizendo que a vida é uma troca? É isso?  
Prostituta: - Não me importa, mas você também tem a dar e receber. Você é a atacadista. Nós somos as varejistas. Me enganei ao dizer que você é atacadista?  
Mania: - Tem filhos?  
Prostituta: - Não.  
Mania: - Talvez, se você engravidar...  
Prostituta: - Não. Já estive grávida. Já engravidei. Nós engravidamos.  
Mania: - Fazem aborto?  
Prostituta: - Sim. Isso é bom. É bom e ocupado. Tchau.

## 6

Amiga: - Olá.  
Mania: - Também veio ao mausoléu?  
Amiga: - Foi.  
Mania: - Deixaram você entrar sem o manto negro?  
Amiga: - O xador está na minha bolsa.  
Mania: - Eu vim ontem e entrei sem problemas. Mas hoje, não me deixaram entrar sem o xador. Talvez por ser sexta, dia santo. Em alguns mausolésus, há alguns xadors para mulheres que não tem um. Ou, como dizem, se não estiverem corretamente cobertas. Não sei porque isso aconteceu hoje. Você vem todo dia?  
Amiga: - Todo dia, não. Uma ou duas vezes por semana. Estou acostumada a vir aqui.  
Mania: - Eu ainda não criei esse hábito... mas, ontem, eu vim. E também quis vir hoje. É interessante... Nunca imaginei que viria... a um mausoléu um dia. Para rezar.  
Amiga: - Também nunca imaginei isso.  
Mania: - Por quê? Você não acredita?  
Amiga: - Na verdade, eu não acreditava.  
Mania: - E agora?  
Amiga: - Até um certo ponto... Na verdade, quando venho ao mausoléu, eu me acalmo.  
Mania: - De qualquer forma... ainda não encontrei paz de espírito. Um dia, quem sabe... um dia, uma mulher me disse que... se rezar, seus desejos serão realizados. Não sei. Talvez os dela foram realizados. É o que ela dizia.  
Amiga: - Ainda não tive nada.  
Mania: - Nada ainda?  
Amiga: - Venho aqui há tempos e ainda não tive nada. Não sei.  
Mania: - Talvez seja um grande desejo. Grande demais.  
Amiga: - Não. Não é muito grande. Era para eu me casar. Mas não sei se será possível. Venho para rezar e tornar isso realidade.  
Mania: - Quer dizer que ele está hesitando ou você tem problemas de família?  
Amiga: - Não. Acho que ele está cheio de contradições.  
Mania: - Desculpe. Como posso passar com você parado aí? Acha que é engraçado? Que idiota. Não se importa como estaciona?  
Homem: - Vá por ali. Está é uma rua de mão única.

Mania: - Não acredito.

Homem: - Vai moça, vai.

Mania: - Desculpa se interrompi você. Não entendi. Ele não quer ou ...

Amiga: - Não. Não é que ele não queira. Acho que ele está cheio de contradições.

Mania: - Ele não tem certeza se quer se casar? E você? Quer se casar?

Amiga: - Sim. Dizem que é o destino, claro. Quando ouço isso, não tenho vontade de vir ao mausoléu.

Mania: - Quando dizem que está tudo nas mãos do destino? Também digo a meu filho que o destino está por trás das coisas: 'O que vier, virá.' Ele diz que não entende o destino. Ele não consegue aceitar.

Amiga: - Qual é o problema dele?

Mania: - Ele não tem um problema específico... Ou talvez tenha... não estou certa. Divorciei-me do pai dele e me casei de novo. Um dia, ele não queria mais morar comigo... e foi embora. Ele me disse que sou uma péssima mãe porque me separei do pai dele e me casei com outro. Esse tipo de coisa. Principalmente, ele não suportava mais o clima lá em casa. Não sei. Às vezes, me sinto culpada. Não sei. A primeira vez que vim ao mausoléu... esse sentimento sumiu. No momento, tudo o que faço é rezar.

Amiga: - Antes, rezar parecia ridículo. Eu dizia: 'Você reza para obrigar Deus a lhe dar coisas'.

Mania: - É interessante. Desculpe.

Amiga: - Tudo bem.

## 5

Mania: - Quando o trago de volta?

Pai: - Amin!

Mania: - Quando o trago de volta?

Pai: - É preciso.

Mania: - Ele pode passar a noite?

Pai: - Não. Traga-o de volta.

Mania: - Está bem. Oi. Tudo bem?

Filho: - Me leva pra casa da vovó.

Mania: - Está bem.

Pai: - Se quiser, pode ficar com ele hoje à noite. Mas pergunte onde é a escola dele para levá-lo amanhã.

Mania: - Obrigada. Está bem. Gostou de ficar comigo hoje?

Filho: - Não.

Mania: - Não ganho um beijo?

Filho: - Não quero.

Mania: - Não quer?

Filho: - Quando me buscar na casa da vovó não se esqueça de levar a fita do Hércules.

Mania: - Onde está?

Filho: - Em casa. O Nima sabe onde está. Não esqueça. Eu te ligo.

Mania: - Quer sorvete?

Filho: - Não.

Mania: - Está com dor de garganta?

Filho: - Mesmo com dor de garganta, eu tomaria um. Não tomaria? Estou gripado. Preciso tomar meu remédio às 17h.

Mania: - Trouxe o remédio? Por que está gripado? Foi à piscina? Também tem febre?

Filho: - Não.

Mania: - Sua testa está fria.

Filho: - Mas você está fervendo. Estou tendo aula de informática.  
 Mania: - Já não tinha antes?  
 Filho: - Assim, não.  
 Mania: - Aprendeu mais?  
 Filho: - Agora estou fazendo programação.  
 Mania: - Eu poderia ter ido por ali.  
 Filho: - Você tem de entrar ali!  
 Mania: - Tem outro caminho.  
 Filho: - Mãe! É por ali. Não sou burro.  
 Mania: - Este é um atalho. Também vai dar lá.  
 Filho: - Não vou pra casa.  
 Mania: - Não conte com isso.  
 Filho: - Como vamos fazer? Me diz, como? Conhece um atalho, é?  
 Mania: - Vou pegar um atalho. Vamos pra casa da vovó. Não é o que quer?  
 Filho: - Lembro-me de vir por aqui de táxi.  
 Mania: - Viu? Não estou mentindo.  
 Filho: - Pena que não há um equipamento que nos faça voar.  
 Mania: - Um equipamento que nos faça voar?  
 Filho: - Quanto custa um carro com um equipamento como esse?  
 Mania: - Não sei. Nem sei se é possível.  
 Filho: - É sim. Eles têm no exterior. Vi na TV por satélite.  
 Mania: - Seu pai tem parabólica? Você assiste a desenhos?  
 Filho: - Tem um canal com desenhos sem parar. Outras coisas, ele não me deixa assistir.  
 Mania: - O quê?  
 Filho: - Ele bloqueia os canais e assiste à noite.  
 Mania: - Ele os desbloqueia para assistir sozinho? Por que não com você?  
 Filho: - Não é certo.  
 Mania: - O que não é certo?  
 Filho: - Não é certo, mesmo. Tem umas cenas com muito, muito sexo. Sexo, sexo.  
 Mania: - Ele assiste à noite sozinho?  
 Filho: - Sim.  
 Mania: - Vou parar aqui para comprar um bolo.  
 Filho: - Para quem?  
 Mania: - Para nós. Espere aqui. Não demoro.

#### 4

Mania: - Oi. Como vai? Bem?  
 Irmã: - Vou levando.  
 Mania: - Qual é o problema agora? Esquece um pouco para comermos em paz. Já chega. Esquece. Você é fraca, muito fraca, entende? Se prende a alguém que te deixa assim.  
 Irmã: - Eu não sabia que gostava tanto dele.  
 Mania: - É inútil. Não entendo. Esqueça-o. Nós mulheres somos infelizes. Não nos amamos. Não sabemos como viver sozinhas. O que isso significa? Chega. Não pode depender apenas de uma pessoa. Está exagerando. A vida é tão vasta. Por que depender apenas de uma pessoa?  
 Irmã: - Por que não? Por que não ser diferente?  
 Mania: - Não é amor. É uma ilusão.  
 Irmã: - Se for ilusão, então, o que é amor?  
 Mania: - Primeiro, você deve amar a si própria. Você se desrespeita demais. Você se machuca. Ele se foi? E daí? Há mais que um homem no mundo. Ainda está chorando? Deixe-o também.  
 Irmã: - Não consigo!



Mania: - Não devia se prender a ele. É uma ilusão. Só isso! Está se ferindo, como os psicopatas: “Por que está atrasado? Quem estava no telefone? Onde estava? Por que isso? Por que aquilo?”

Irmã: - Não acredito!

Mania: - Fui a uma academia de ginástica. A vaca da gerente me disse: “Mulheres precisam ter peitão e bundão. É disso que os homens gostam”. Devemos agradá-los. Essa é nossa fraqueza!

Irmã: - Mesmo assim eu gostava dele.

Mania: - Está enganada. Somos infelizes e dependentes. Quando éramos crianças, nos agarrávamos à mamãe e ao papai. Depois, de outro rapaz e, depois, do nosso filho. Quando levam nosso filho, nos agarramos ao trabalho.

Irmã: - Quando ele está lá, é amor. Quando perde, diz que era ilusão, que não era amor.

Mania: - Ele não está mais lá. Querida, pode chorar o que quiser. Ele não está mais lá.

Irmã: - Acabou tudo. O que posso fazer? Chorar?

Mania: - Não entendo.

Irmã: - Qual a diferença agora?

Mania: - Você não deve se destruir. Não estou lhe dizendo para ser irresponsável.

Irmã: - Eu o perdi. Ele se foi. Estou acabada. O que posso fazer?

Mania: - Por que concentrar tudo numa única pessoa? Sua vida e sua ruína devem depender de uma única pessoa? O que está evitando? Que você seja si mesma?

Irmã: - Não acredito.

Mania: - Isso me deixa doente. E você também. Pode chorar. Pior pra você. Ele está se divertindo. Canalha!

Irmã: - Não diga que ele está se divertindo. Não diga isso!

Mania: - Enlouqueceu. É loucura! Não entendo mais nada. O que isso significa? Nunca se divertiu? Não conheceu o prazer?

Irmã: - Prazer não é tudo. Mesmo que tenha conhecido... por que permitir que o tire de mim? Depois de sete anos?

Mania: - Por que não, depois de sete anos? Diga, qual é o problema?

Irmã: - O problema? Eu o perdi!

Mania: - Querida, não se vive sem perder. Viemos ao mundo para isso. Ganhar e perder. Ganhar! Perder! Por que não quer perder? Ver como é? Experiência. Mais experiência. Você precisa. Só isso. Nada além de experiências. Anda.

Irmã: - Acho que passamos do restaurante.

Mania: - Viu? Está me deixando nervosa. Não consigo mais dirigir. Seque suas lágrimas e vamos jantar. Vou parar aqui. A gente anda um pouco. O que podemos fazer? Não importa. É proibido estacionar aqui. Receberei uma multa. No máximo uma multa. Veja se encostou.

Irmã: - Para trás, um pouco.

Mania: - Ainda?

Irmã: - Não, está bom.

Mania: - Certo! Vamos! Você está bem?

### 3

Mania: - Tudo bem?

Filho: - Tudo. O que ela disse?

Mania: - Nada. Ela disse: “Amin está bem. Estamos muito felizes com ele. Ele parece mais feliz assim. Ele é homem. Precisa crescer com um homem. Você tem de deixá-lo crescer com o pai, pois ele precisa”. Eu disse: “Aceito sua opinião. Faça como quiser. Faça o que Amin e o pai acharem melhor. Se Amin está mais feliz então, eu aceito”. Ela disse: “Deixe que ele more com o pai pois ele é mais calmo”. Eu disse: “Concordo”.

Filho: - Só isso? Em 15 minutos?

Mania: - Ela disse isso. Ela disse também: “Amin passou 7 anos com você. Já fez bastante. Agora ele é um homem. Precisa crescer junto de um homem”. Eu disse: “Tem razão. Todos vocês. O pai de Amin também. Faça o que achar melhor. Aceito sua decisão e a de Amin”. Esse tipo de coisa.

Filho: - Podemos usar a quinta marcha?

Mania: - Não. Não faça isso.

Filho: - Mãe... posso passar para a segunda?

Mania: - Nada disso.

Filho: - Você dirige na primeira marcha?

Mania: - Terceira.

Filho: - Qual é a mais rápida? Qual é a mais rápida?

Mania: - A quinta.

Filho: - Qual é a mais lenta?

Mania: - Primeira... você a usa para começar. Como vai? Senti saudade.

Filho: - E a segunda?

Mania: - A primeira marcha é quando você começa. A segunda é mais rápida. A terceira é ainda mais rápida. Na quarta, você vai muito rápido. E na quinta, muito, muito rápido. Dá um beijo?

Filho: - Que marcha é essa?

Mania: - Dá um beijinho?

Filho: - Que marcha é essa?

Mania: - É o ponto morto. Ela disse que fez matrícula na escola. É verdade? Está com calor, como eu?

Filho: - Sim.

Mania: - Está encatarrado?

Filho: - Vamos pra casa da vovó?!

Mania: - Vamos sim. Não vai na nossa casa? Você é quem sabe. Sua tia também me disse que você quer que seu pai se case. Que quer que ele se case de novo. Que poderia ser melhor. É verdade? Acha que seu pai precisa? Peça pra ele arrumar uma esposa pra você também. Peça pra ele achar uma mãe e uma filha. A mãe para ele e a filha para você. Ele fica com a mais feia e você com a mais bonita. A dele cuida de você e a sua cuida dele. Contando que ele não bote as mãos na sua esposa.

Filho: - Está tão quente!

Mania: - De qualquer forma, a mulher dele não será mais bonita que eu.

Filho: - Marjan era mais bonita que você.

Mania: - Impossível. Não... ela não será melhor.

Filho: - Que bobagem! Se ela não for mais bonita, ela precisa ser melhor.

Mania: - Melhor que eu? Em que ela será melhor? Diga.

Filho: - Você sabe melhor que eu.

Mania: - Não. Diga!

Filho: - Você sabe melhor que eu!

Mania: - Me dê dois motivos.

Filho: - Você sabe melhor que eu. Tem milhares de motivos.

Mania: - Ela dirá suas orações?

Filho: - Não. Por que pergunta?

Mania: - Pensei, que, talvez... Nada de maquiagem. Minissaia não é permitido. Ela usará vestidos largos e viverá dentro de casa. Lavará a louça, e cozinhará pratos gostosos. A casa ficará perfeita.

Filho: - De qualquer forma ela será melhor que você.

Mania: - Uma boa esposa para seu pai.

Filho: - Melhor que você!

Mania: - Já entendi! Ela sempre vai cheirar à cozinha! Ela dirá ao marido: “Está bem, querido. Concordo e obedecerei”. Verdade ou não?

Filho: - Vou acrescentar mais uma coisa. Pelo menos não comeremos a mesma comida toda noite! Mesmo se ela tiver todos esses defeitos... não comeremos a mesma coisa hoje e amanhã à noite. Ela não vai sair tanto.

Mania: - Já entendi.

Filho: - Você falou tanto e uma palavra a convenceu.

Mania: - Está bem. Eu me rendo. É bom que a vida se resuma à barriga.

Filho: - O quê?

Mania: - Nada. É bom que tudo se resuma à comida.

Filho: - Não é isso. Não tem nada a ver com isso. Esse não é o problema. Se a comida de ontem estava ótima pode comer a mesma coisa de novo. Esse não é problema. O problema é assumir as responsabilidades em casa. Não ter medo de lavar dois pratos à noite. Se virar sem uma empregada. Passar um dia ou uma noite sem uma empregada. Se tiver dinheiro, pode contratar alguém pra te ajudar.

Mania: - Preciso tirar fotos, pintar ou viajar. Tenho coisas mais importantes para fazer... do que lavar a louça ou aspirar os tapetes. Uma empregada pode fazer o trabalho de casa. Ela não sabe tirar fotos.

Filho: - Mas a outra nunca terá tanto trabalho quanto você. Você não é o único exemplo.

Mania: - Tá bom.

Filho: - Acha que todo mundo é como você?

Mania: - Tem razão. A nova esposa não terá tanto trabalho quanto eu. Você vai passar mais tempo com ela.

Filho: - Você não entendeu.

Mania: - Eu disse que você tem razão.

Filho: - Você acha que todos são como você. Esse não é nosso problema. Você não sabe o que é ser mãe.

Mania: - Está bem. Não. É por aqui...

Filho: - Eu não quero.

Mania: - Eu já te falei!

Filho: - Não quero ir por aqui!

Mania: - É um atalho, querido.

Filho: - Quero ir pra casa da vovó!

Mania: - Eu cozinho pra você na casa da vovó. Por que está gritando? Vou ficar com você na casa da vovó.

Filho: - Não quero que vá. Vá embora! Você devia ter vindo às 11:30h, mas estava trabalhando! Não foi encher o tanque! Leva um minuto para encher o tanque. Quando entrou em pânico, eu sabia que tinha razão.

Mania: - Não me deixa explicar.

Filho: - Não foi encher o tanque. Não quis sair do trabalho pra pegar seu filho.

Mania: - Não é isso! Está enganado.

Filho: - Eu liguei. A empregada disse que não estava em casa. Liguei umas mil vezes!

Mania: - Vou te explicar! Eu te digo onde estava.

Filho: - Eu já saquei.

Mania: - Onde eu estava?

Filho: - Não sei.

Mania: - Então, o que quer dizer?

Filho: - Quis dizer que entendi.

Mania: - Olha, não julgue os outros.  
 Filho: - Eu entendi! Você não foi encher o tanque!  
 Mania: - Pare de gritar.  
 Filho: - Já entendi!  
 Mania: - Não grite!  
 Filho: - Gosto de gritar!  
 Mania: - Vou explicar.  
 Filho: - Você não foi encher o tanque! Diga que foi trabalhar ou fazer outra coisa!  
 Mania: - Não grite, Amin. Precisei de água para a bateria.  
 Filho: - É claro! Tem razão! Sai daqui!  
 Mania: - Precisei trocar a água da bateria.  
 Filho: - Não foi isso!  
 Mania: - Ta. Tive que fazer outra coisa. E daí?  
 Filho: - Viu? Estava ocupada.  
 Mania: - E daí?  
 Filho: - Você não quis... está mentindo!  
 Mania: - Uma última coisa e paramos.  
 Filho: - Que se dane! Está mentindo!  
 Mania: - Sou uma mentirosa egoísta e a conversa terminou.

## 2

Mania: - Se u me lembro bem, da última vez você disse que ele estava cheio de contradições.  
 Amiga: - Sim, mas me enganei. Não são contradições. Ele não vai se casar comigo.  
 Mania: - Por quê?  
 Amiga: - Disse que não ia dar certo. Não sei o que não daria certo. Mas... quando perguntei: “Tem certeza de que não quer se casar comigo?” Ele disse: “Sim”. Falei: “Um dia, vai se arrepender.” Não sei. O que me chateia... Não. Não é isso. O que me machuca é que ele está pensando em outra pessoa. Eu me sinto muito mal. Estou com ciúme.  
 Mania: - Depois desse tempo todo ele está procurando outra pessoa?  
 Amiga: - Na verdade, não é tanto tempo.  
 Mania: - Ele pensa tão facilmente em outra pessoa?  
 Amiga: - Não sei se é fácil pra ele. Mas ele está pensando em outra pessoa.  
 Mania: - É difícil, não é?  
 Amiga: - É. É difícil. Não. Não é tão difícil. Para mim, o mais difícil é admitir que é difícil. Tenho vergonha em dizer que é difícil. Porque eu pensei que tudo que eu gostava aconteceria. Nunca imaginei que isso seria possível.  
 Mania: - Entendo.  
 Amiga: - Às vezes, digo a mim mesma que é muito egoísmo pensar que tudo o que gosto tem de se tornar realidade.  
 Mania: - Como se sente?  
 Amiga: - Não tão mal. Acho que vou superar logo.  
 Mania: - Você é modesta? Por que seu véu está tão apertado? Não combina com você. Cortou seu cabelo? Cortou?  
 Amiga: - Estou horrorosa?  
 Mania: - Combina com você.  
 Amiga: - Obrigada.  
 Mania: - Por quê? Por que fez isso? Por que fez isso? De qualquer forma combina com você. Deixe-me ver. Por que está chorando? Sei que é difícil perder. Muito difícil. Infelizmente, perdemos às vezes.  
 Amiga: - Não sei.

Mania: - Não chore.  
Amiga: - Estou rindo e chorando.  
Mania: - O que sentiu quando fez isso?  
Amiga: - Eu me senti ótima. Parei de chorar. É a primeira vez que choro desde então.  
Mania: - Combina com você. Você é muito bonita. De verdade.  
Amiga: - Meu lenço escorregou...  
Mania: - Não importa agora. Deixe sua cabeça respirar. Sente-se melhor agora?  
Amiga: - Sim. Muito melhor. Ele se foi. Você mudou?  
Amiga: - Mas eu gostaria que ele estivesse aqui.  
Mania: - Eu entendo.

# 1

Mania: - Quando devo trazê-lo de volta? A que horas?  
Pai: - O quê?  
Mania: - Quando o trago de volta?  
Pai: - Tem de trazê-lo.  
Mania: - Ele pode passar a noite? A que horas estará aqui?  
Pai: - 22:30h. Está bem?  
Mania: - Eu o trago 22:30h. Muito bem. Olá?  
Filho: - Me leva pra casa da vovó.  
Mania: - Está bem.